

¿CÓMO ENGANCHAN ELLAS DE LA NACIÓN? SOBRE LA POESÍA ÉPICA A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

Helena González Fernández

Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona

helenagonzalez@ub.edu

Cita recomendada || GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2013): "¿Cómo enganchan ellas de la nación? Sobre la poesía épica a comienzos del siglo XXI" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 13-27, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-es.pdf>

Ilustración || Paula González

Traducción || Tais Álvarez

Artículo || Encargado | Publicado: 01/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen II ¿Puede hacerse cargo la poeta del nosotros sin sucumbir a una idea de comunidad sentimental vertebrada a partir de una postergación utópica? ¿Cómo puede llevar a debate al mismo tiempo la causa de las mujeres y la de la nación subalterna sin que una tienda a abarcar a la otra como paraguas totalizador? ¿Cómo se construye una épica no heroica adecuada a un tiempo en el que no son posibles las narraciones míticas o técnicas sobre el origen de una comunidad? Chus Pato y Ana Romaní ofrecen en sus poemarios publicados a partir del año 2000 modelos que interrogan a la comunidad desde la transformación de las formas poéticas de lo épico para cuestionar la identidad nacional desde la diferencia sexual.

Palabras clave II Chus Pato | Ana Romaní | poesía épica | feminismo | nación | comunidad.

Abstract II Can the poet take charge of the “us” without succumbing to a sentimental idea of community with utopian postponement as its backbone? How can both the cause of women and that of the inferior nation be simultaneously debated without one of them tending to shadow the other beneath a totalizing umbrella? How do you construct a non-heroic epic appropriate to a time when mythic or technique narratives about the origin of a community are no longer possible? In their books of poems (published in 2000), Chus Pato and Ana Romaní present models which interrogate the community through the transformation of the epic’s poetic forms so as to question national identity through sexual difference.

Keywords II Chus Pato | Ana Romaní | epic poetry | feminism | nation | community.

0. «que cultivas nos muros restaurados?» (Ana Romani)

La definición clásica de poema épico en Occidente remite a una narración gloriosa de hechos pasados protagonizada por el/los héroe(s) e inscrita en una configuración de la nación y la ciudad, es decir, de la comunidad y del espacio público, marcadamente patriarcales y heterosexuales. Las tecnologías culturales que participan en la producción de estos conceptos claves, como ocurre con la literatura misma, se asientan en buena medida en el hecho de ser la épica un género que refuerza y extiende el discurso del poder, y, por tanto, está al servicio de una ideología. Sin embargo el relato épico, en tanto que uno de los productores del discurso dominante, se aceptó como uno de los principales proveedores de un imaginario comunal que tiene por objetivo fomentar la cohesión y la armonía social, apelando a la esencia y a una forma de sentimentalismo comunal que sirve como indicador del cambio de paradigma, es decir, de la manera en cómo se estructura y se hace inteligible la idea del común.

A menudo se explica que este principio de cohesión se produce mediante un efecto de oposición frente a esas otras alteridades que conforman lo que se considera «ajeno», lo externo al relato del común, y que se asienta en una configuración impermeable de la idea de frontera (geográfica, cultural, racial, étnica, lingüística...). No obstante, existen alteridades internas aceptadas y naturalizadas, que resultan invisibles para la propia comunidad, o que en cualquier caso vinieron postergándose como secundarias, tal y como los análisis feministas insisten en explicar y demostrar. Por lo tanto, es este un proceso de construcción del sujeto creando dos alteridades: la de los otros, distinto del nosotros; la de las otras, distintas del nosotros. Y la épica, como género que basa buena parte de su capacidad de cohesión y de armonía social interna en la ritualización del sacrificio, se cimenta, pues, en una lógica aceptada del sacrificio de las mujeres.

Siguiendo este sendero crítico, Mihoko Suzuki, en su estudio de referencia sobre la reinterpretación feminista de la épica clásica, *Metamorphoses of Helen*, defendió que los relatos que constituyen las comunidades dominantes — en este caso, podríamos decir, el relato de la nación en Galicia— afirman la cohesión por medio de la victimización de esas alteridades internas. En su opinión, aquellas diferencias que le resultan más evidentes, y también más necesarias para una ordenación de roles en la sociedad, vendrían a ser las mujeres y las minorías (Suzuki, 1992: 8). Si la concepción tradicional de la nación que refuerza la épica en tanto que discurso normativo actúa según un principio de homogeneización, entonces, estos textos actúan como niveladores de toda «diferencia». Incluso

en el caso de relatos nacionales emergentes, en los que la definición del *nosotros* frente a los *otros* resulta más visible y mejor definida, resulta evidente que opera un distanciamiento entre el nosotros/otros y el nosotras/otras, y que éste responde a una lógica aceptada del «sacrificio» de las mujeres que forman parte de la comunidad, es decir, de su confinamiento en roles y representaciones secundarias o monstruosas y atemorizadoras precisamente a causa de la diferencia de sexo/género. De este modo resulta muy fácil entender a qué responde la utilización tópica de los roles de género en el discurso hegemónico de la nación, que actúa, no se olvide, como relato hegemónico del común y como *paraguas totalizador* en relación a otros discursos. El héroe, representación de esa idea del común nacional, reúne las cualidades positivas que se le atribuyen a la comunidad y protagoniza el relato cohesionador, totalizador. En ese mismo marco, sin embargo, las figuras femeninas, que casi siempre se describen en función de sus vínculos familiares, en tanto que madre-hija-viuda, es decir, en tanto que «parte de» o «dependientes de», se convierten en metáfora de las carencias, deseos y temores del héroe.

La diferencia, la distancia, sin embargo, es un factor constitutivo en las definiciones de la comunidad que se elaboran a partir de la segunda mitad del siglo XX, y se considera de hecho una figura constituyente de la idea común (Birulés, 2012). Desde este otro punto de vista, las diferencias internas dejan de considerarse como un trazo minusvalorado o irrelevante y se ponen en marcha mecanismos para alterar y transformar el relato homogeneizador para incluir, como formantes, esas diferencias. Precisamente, un indicador de la negociación de los roles de género son las reescrituras feministas de la épica, y su objetivo se dirigió de manera prioritaria a desnaturalizar y contraargumentar la diferencia interna entendida como alteridad. De esta forma, «esta reescritura que hace que el reloj vuelva a empezar de cero» (Pato, 2004: 116), desvela y derriba los mecanismos de control y exclusión de las mujeres.

Supongo que es así como deben entenderse las reescrituras de Antígona, Medusa o Penélope, figuras afirmativas —y modélicas para la contemporaneidad—, así como las relecturas que se practicaron sobre las representaciones femeninas que fundamentan el discurso heredado de la nación pero que fueron desposeídas de su capacidad emancipadora antes de ser incluidas en el relato hegemónico. Pongo por caso, por ser muy llamativa y poco conocida, la figura de la viuda de vivo, una figuración fundamental, incluso fundacional, del discurso de la nación en Galicia. Esta representación, creada por Rosalía de Castro en el libro V de *Follas novas*, se convirtió en una de las metáforas que mejor parecía representar la injusticia que sufría la nación y que la convertía, por tanto, en una comunidad herida por la emigración y la pobreza. Tal y como se lee en el texto

—no en el prólogo, que es un paratexto que responde a intenciones algo diferentes a las que se pueden encontrar en los poemas—, la viuda de vivo es una mujer sola, que se dota de deseo y subjetividad, aunque nunca dé en ser una heroína. En los poemas va ganando una capacidad de agencia de la que carecen las metáforas femeninas de la nación. Ahora bien, el discurso hegemónico de la nación se apropió de esta figuración utilizando mecanismos de reescritura y reinterpretación según las claves ideológicas patriarcales que estructuran la nación. Modificando el cuerpo (haciéndola mayor), las circunstancias familiares (convirtiéndola en madre) y abandonándola a una espera penelopiana sin solución, se neutraliza la potencialidad subversiva de la viuda de vivo en tanto que mujer sola que decide sobre su vida. Así es como la escribió Rosalía de Castro en sus poemas. La «diferente» dentro de la comunidad, pero dotada de una agentividad elemental, es capaz de tomar decisiones que rompen con la idea de la mujer como procreadora y garante de la nación, ya que primero intenta suicidarse para poner fin a su dolor y soledad, y resuelve partir ella misma camino de la emigración. Esa misma viuda de vivo se reinterpreta enseguida. Se inmoviliza como metáfora pasiva y sacrificial de la nación, y, en definitiva, se restaura el orden de géneros de una comunidad patriarcal (González Fernández 2009; 2012).

Ahora bien, la reapropiación y reescritura de las heroínas silenciadas, aunque sigue estando plenamente vigente y siendo incluso necesaria, no es suficiente para dar respuesta a las expectativas y demandas de las mujeres. El discurso de la nación necesita actualizar las fórmulas de su escritura épica de manera que la diferencia de las mujeres se incluya como formante incuestionable del relato de la nación. Ese relato debería rechazar el confort del relato retrospectivo, fundamentado en una figura heroica que resulta inoperante, y a la vez aplazar la transformación del discurso, bien hasta el momento en el que se consiga alguno de los objetivos marcados, bien hasta la consecución utópica, lo que resultaría una *contradictio in terminis*.

Debemos tener en cuenta que la literatura gallega viene mostrando en las últimas décadas síntomas de mayor aceptación de la producción literaria de las escritoras. Aunque sigue operando la lógica del paraguas totalizador, según la cual el discurso de la nación se comporta como el relato del común en el que se inscriben, después de operar los mecanismos de nivelación, los «otros» discursos que se producen dentro de la comunidad, aparecen, y no precisamente en los márgenes del campo literario, modelos de poesía épica que incorporan los debates feministas. Lo que me propongo presentar aquí son dos modelos de poesía épica de la nación que aspira a intervenir en su presente, desde una posición localizada en el sujeto femenino y feminista.

1. «logo das narracións míticas ou tecnolóxicas sobre a orixe» (Chus Pato)

Chus Pato es una poeta imprescindible a la hora de intentar seguir la cuestión del género y la épica en la literatura gallega reciente. En la actualidad es la poeta viva que cuenta con mayor proyección internacional, sin duda gracias a las traducciones de sus libros y a su participación en foros poéticos internacionales, como el 43rd Poetry International Festival Rotterdam. Precisamente en la información oficial de este festival encontramos un perfil de la autora, redactado por su traductora al inglés, la también escritora Erin Moure, en el que se destaca que es una poeta política centrada en la idea de la nación y del idioma:

the Galician language has long resisted the centrist administrative and social pressures of the Spanish government. In her poetry, Pato continues to refashion the ways in which we construct ourselves as an individual, community, nation, or world. In her daring grammatical and lyrical hybridisations, we come face to face with the traumas and migrations of Western Europe (Moure, 2012).

Chus Pato, que fuera una de las voces más singulares en el estallido de la poesía de autoría femenina en la década de 1990, abre el siglo XXI con un proyecto poético de gran ambición política: cuestionar y escribir la épica de la nación desde las claves ideológicas de la emancipación (de la nación, de las mujeres, de la defensa del idioma, del modelo de sociedad construido por el capitalismo). Lo hace con las herramientas estéticas de la postmodernidad, con la convicción de que el poema es una máquina lingüística de libertad. En el año 2000 se publica el primer libro de una serie poética radicalmente política y experimental, *m-Talá* (2000). A él le siguieron *Charenton* (2004), *Hordas de escritura* (2008) y *Secesión* (2009). Los textos están plagados de definiciones sobre el carácter político de la escritura y el carácter discursivo de la identidad común.

En uno de los poemas de *Charenton*, titulado «vale!, non te me poñas rallante», las voces poéticas responden a las condiciones de expresión de quien está en un manicomio tan literario, se reproduce un diálogo que describe bien su propuesta poética:

—está vostede a dicir que a soberanía reside na Literatura?
—a Lírca non pensa o mundo, pero inventa os nomes que declaran o mundo.
[...]
«a invención dos nomes que declaman o mundo».
Representa unha posición: que as musas son determinadas baixo condicións políticas (Pato 2004: 90-91).

La parte elidida en esta cita está formada por un revoltijo de nombres y

fechas de nacimiento y muerte que sirven para listar los fundamentos del canon literario gallego (Pondal, Curros, Rosalía, Cabanillas, F. Herrera y Viqueira) junto a las menciones a autores europeos del XIX (Byron, Baudelaire, Rimbaud). Estos listados constituyen una evidencia textual del desvarío de la voz poética que se encuentra, como el Marqués de Sade, en el manicomio de Charenton, y tiene como subtexto el *Marat/Sade* de Peter Weiss, con lo cual entraña un vasto tejido de referencias intertextuales que remiten al teatro épico brechtiano. La propuesta épica de Chus Pato, que es historiadora de formación, se escribe siempre con la conciencia de un pasado del que se reapropia pero del que también se aparta, consciente de que el confort del pretérito y del origen no basta para describir el presente. En uno de los poemas iniciales de *Charenton*, «cando afirmo», explica cómo concibe, desde la experiencia en primera persona, el mito del origen de la nación. De esta manera, subraya las innumerables diferencias:

«eles, os meus antepasad@s tiveron casa (idioma, territorio)
souberon as voces para significar calquera/todo accidente na topografía»
e sosteño
«eu non ocupo a terra igual que os meus antepasados, non coñezo os
nomes (idioma-territorio) non son bosque, unha árbore, un cultivo»
non emito un xuízo de valor, non me contrapoño nin me considero un
suxeito de progreso (Pato, 2004: 14).

A este texto le siguen varios fragmentos que sitúan la enunciación — la voz— fuera de la concepción moderna de la historia y del progreso. Opta por el cibernético como figuración para localizar al sujeto, con el objetivo de apartarse del contrato realista, un pacto de interpretación ajustada a la consideración del espacio y del tiempo, es decir, de la geografía y de la historia, del territorio y del *ethos*. El cibernético, una figuración política que Chus Pato ya había tomado de Donna Haraway en títulos anteriores, desamarra al sujeto de la idea de progreso y se aleja de la épica clásica y de la profética. Como afirmará en un poemario posterior, *Secesión*, «o poema di identidade, cando a estrela nos leva ata unha potencia da lingua que é identidade, contra os sonhos e os sepulcros» (Pato, 2009: 87). Precisamente porque sabe cómo se tejen y suceden los discursos, insistentemente explica que estamos en un momento de la historia en el que se superó el esencialismo. Uno de los textos que mejor dibuja los cambios que se sucedieron en la forma de narrar la comunidad, el *sensus communis*, los recoge en su «Diálogo entre esta musa e a alma», que remite al diálogo que a modo de introducción abre *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro. La musa echa mano del clásico género del diálogo sobre las artes para explicar los cambios en la definición de la comunidad, del *arte* y de la *identidad*. Define la belleza como un código comunicable e inteligible para la comunidad, frente a lo sublime, que es una zancada ya que supone el estallido de unas palabras «que nada desexan». En el mismo texto defiende

la ética como un ejercicio de libertad frente a la estética, entendida como una muestra de gusto común, por lo tanto, como evidencia de la aceptación de lo hegemónico, y por lo tanto reivindica el texto político, el texto que se hace cargo del presente (Pato 2004: 115). El personaje elegido para defender esta concepción de la poesía es la musa revolucionaria que cita a Hanna Arendt y a Antígona, a Auden y Hölderlin, y defiende una poesía que apela a quien lee: «a palabra ten a forza dunha obriga fronte a unha segunda persoa: ESCÓITAME/ nada se relata nel» (Pato, 2004: 155).

En el libro se afirma que *Charenton* fue escrito por dos instancias enunciativas femeninas: la «autora» y un personaje-autora, Libertade Aguirre. Rompiendo los moldes entre ficción e institución, entre literatura y biología, esta escritora se encuadra perfectamente según los esquemas generacionales que utiliza la historiografía literaria gallega: su espiral de ADN emparenta completamente con la poesía gallega que va de las vanguardias al medio siglo. Sería, por tanto, el alter ego, por ejemplo, de Heriberto [Bens], uno de los pseudónimos que usó Xosé Luis Méndez Ferrín, un poeta de referencia para la escritora, al que le rinden homenaje las autoras ficticias de *Charenton*. Este proceso de multiplicación y ficcionalización de la instancia lírica, pone en cuestión la figura estable de la Autora como *auctoritas*. Si la localización de la enunciación se fragmenta y desestabiliza de esta manera, no es posible sucumbir al relato organizado e inteligible que requiere la épica clásica. Chus Pato explica la complejidad de esta figura en una entrevista:

«porque se escribe un poema só alí onde se dá unha imposibilidade de escribilo hai autora unicamente cando se deu unha desubxectivización. A non-poeta (por poñer un caso, Libertade Aguirre no libro *Charenton*) é verdadeiramente a autora integral, e por iso non é posíbel separar a autora da non-autora» (Casas, 2012: 55).

Libertade Aguirre, escritora ficticia con nombre dotado de connotaciones revolucionarias y heroicas, se describe como una mujer de cierta edad —rompiendo así con la inercia de pensar a las heroínas revolucionarias de la ficción solo en cuerpo joven. Además, se dice amiga de Franziska Ranner, un personaje creado por Ingeborg Bachmann, marcado por la violencia infligida en el tratamiento de la histeria y del trauma que le infringió su marido, un psiquiatra que testó en ella los experimentos nazis. Ranner es la figuración de los horrores contra la mujer, sometida a la violencia de su marido que, después de huir, encontró refugio en el desierto egipcio y a la que que la crítica feminista leyó como confluencia de las violencias ejercidas por estructuras marcadamente patriarcales, así como muestra de las relaciones entre Europa y África (Von Maltzan 2004: 178-179). El sacrificio de las mujeres torna en este caso en protesta; en ningún caso puede cimentar el discurso

de la patria/patriarcado. Además, la ubicación en el manicomio permite reunir personajes sin respetar los límites cronológicos. Las protagonistas del manicomio son las mujeres: revolucionarias del XIX y del XX, obreras, emigrantes, madres, campesinas, musas de distinta adscripción... Allí comparten diálogos con poetas reales e inventados y otros personajes masculinos.

Ya en *m-Talá* aparecía una profusión de voces y personajes que invitaban a la lectura dramática que en *Charenton* resulta evidente. De hecho la pieza «os zapatos son un obxecto de meu interior», por ejemplo, en la que aparecen como *dramatis personae* Aquiles e Tetis, solo se puede entender como una larga y significativa acotación (Pato 2004: 40). La ruptura de géneros literarios, el continuo cambio de pacto de lectura y de movimiento de personajes y voces, propicia pasajes humorales en los que se cuestionan los principios más serios, como se puede ver en una escena humorística y muy significativa: «¿é certo que vostede desexa ser Moisés?» (¿es cierto que usted desea ser Moisés?). La autora pone en cuestión la figura bíblica. Convierte al guía del pueblo judío y al «Padre» en una caricatura del discurso patriarcal que sustenta los discursos nacionales. La parodia humanizada, feminizada y actualizada de Moisés da en ser una niña inteligente, nada sumisa al mandato del progenitor y consciente de que el patriarca existe como tal gracias a su existencia, a ella. Dándole la vuelta a la jerarquía, se otorga poder a la figura femenina de la mujer que verbaliza su deseo, conoce sus posibilidades y se presenta como una figura heroica que tiene la posibilidad de guiar a su pueblo. El texto, que reproducimos completo, es rotundo:

- é certo que vostede desexa ser Moisés?
- ben, o que si é verdade é que ante min ábrese a posibilidade de conducir ao meu pobo a través do Sinaí.
- coñece vostede a desesperación do seu proxenitor?
- coñezo a represión do seu desexo, finalmente non fun guindada (carriño de bebé incluído) desde a Ponte Nova.
- isto, salvouna?
- mais ben ao meu pai, eu naturalmente sobreviviría (Pato, 2004: 46).

2. «como pactan os teus dedos?» (Ana Romani)

Ana Romani (Noia, 1962) es otra de las voces fundamentales con las que se cerró el siglo XX, con un discurso poético basado en la defensa de las claves del feminismo, la nación, y la sexualidad lésbica, lo que refuerza el imaginario de la igualdad y de la simetría. Después de varios libros en los que confluían lo lírico y lo épico, como *Das últimas mareas* (1994), *Arden* (1998) y *Love me tender. 24 pezas mínimas para unha caixa de música* (2005), publica en 2010 *Estremas*, su poemario más explícitamente político dirigido a la contemporaneidad. En él, el *j'accuse* de la poesía política, se

lleva a la interrogación —Romaní es una conocida periodista. Se pregunta en el poema, y por tanto se interpela directamente a quien lee, quien debe encontrar respuesta o abrir nuevos interrogantes sobre la comunidad y sobre el propio feminismo.

El discurso afirmativo y de revisión de los roles de la segunda ola cede lugar a un texto en el que confluyen la *history* y la *herstory* y, por tanto, aportan memoria para preguntar por el presente. Mihoko Suzuki (1992: 17), al hablar de la épica, destaca que los profetas hablan del futuro, los poetas del pasado y ninguno de ellos participa de los acontecimientos cuando estos ocurren. Ana Romaní resitúa el lugar de la poeta. La sitúa en ese espacio preliminar y escurridizo entre el pasado y el futuro para intervenir.

Se pregunta públicamente sobre el feminismo y la nación, sobre los retos y los pactos que marcaron la negociación de los feminismos con la comunidad, precisamente en un momento en el que el postfeminismo se aleja tanto de los principios del feminismo de segunda ola y su institucionalización, precisamente en un momento fundamental para el discurso de la nación, tan vareado por la práctica política gallega que entra en crisis por los resultados de las políticas que llevaron a cabo sucesivos gobiernos de la Xunta de Galicia, el bipartito de Touriño y Quintana, seguido por la política de desmantelamiento de las acciones a favor de la cultura y de la nación del gobierno de Feijoo. Si Xohana Torres, con voz profética, proclama la igualdad de las mujeres con su «Eu tamén navegar», Ana Romaní (2010: 63) sitúa la voz lírica de su poema como «unha tregua no curso das idades». Es el cuestionamiento, y no la afirmación, lo que tiene una intención transformadora, dirigida a la segunda persona, que debe asumir su responsabilidad en el proceso de cambio, que debe asumir que es en lo personal donde debe tener lugar la revolución en primer lugar.

De su poema inicial, que analicé desde la perspectiva de la comunidad en un trabajo anterior (González Fernández, 2012), procede el título de este artículo: una de las tres preguntas claves que articulan el poemario. La lectura obliga a preguntarse, en primer lugar, sobre la relación con la herencia recibida de otras mujeres y feministas; en segundo lugar, sobre el resultado de la negociación con el poder, pues invita, por ejemplo, a hacer balance del feminismo institucional; y, en tercer lugar, sobre el lugar que ocupan las reivindicaciones feministas en el discurso de la nación (Romaní, 2010: 22).

También en este caso la multitud de mujeres que aparecen en el libro recoge experiencias y memorias diversas que se repasan para, a fuerza de repetición, reivindicar, visibilizar, legitimar una *herstory*, que reúne experiencias diversas, que se aleja del discurso totalitario de lo único que fundamenta la épica, que parte de la carne, del cuerpo.

En la *history* el papel de lo femenino se limitaba tradicionalmente a maneras de representación que abundaban en el carácter sacrificial de las heroínas, quienes, además, debían responder al principio de sustitución: «The principle of substitution and displacement wich underlies the mechanism of sacrifice and scapegoating explains the arbitrary choice of victim, the infinitive substituability of the victims, and the 23 repeatability of the sacrifice and scapegoating» (Suzuki 1992: 6) Este principio de sustitución afecta a cualquier forma de visibilización de las mujeres, reduciendo cada caso, cada mujer, a la representación de la «clase», como denuncia Ana Romaní en el poema «Eu vinas reventar as pontes»:

ese silencio que as rolda
[...] o xogo de bonecas rusas que ditan dos oráculos
unha come a unha
unha come a unha
unha come a unha (Romaní, 2010: 12).

Sin necesidad de nombres propios, en *Estremas* encontramos la poesía épica de quien sabe que no se puede delegar la responsabilidad de la herencia recibida, esa que en el poemario se representan como restos arqueológicos de un tránsito de mamíferas en el medio de un desierto, y que se debe leer como una herencia política, como la reivindicación revolucionaria de las víctimas de la lógica sacrificial. Por esa razón, tampoco hay lugar para las heroínas. Sin embargo el poema sabe hacerse cargo de lo común y del futuro sin aplastar, invitando a la asamblea a asumir lo político desde el cuerpo y la experiencia.

3. «a partir de agora o poema nada anuncia» (Chus Pato)

La épica se articula a partir de la lógica aceptada del sacrificio de las mujeres, puesto que hay un proceso de construcción del sujeto masculino heroico creando dos alteridades: la de los otros, distinto del nosotros; y la de las otras, distintas del nosotros. Los modelos literarios clásicos no concibieron la figura de la autora y las representaciones disponibles no se ajustan a la capacidad de agencia que reclaman las posiciones feministas en la actualidad. La ideología que subyace a los discursos dominantes de la comunidad nacional hizo y hace muy difícil la negociación de esa voz femenina, si antes no se somete a algún mecanismo de nivelación. La representación de la lógica sacrificial aplicada al sujeto femenino pone en evidencia cómo el rechazo de la diferencia obligaba a la masculinización de la mujer convertida —excepcionalmente— en heroína o a la encarnación metafórica de alguna de las cualidades positivas de la nación (la matria, entre muchas otras), cuando no de

una conflictiva inocencia que permite activar un deseo masculino, incluso manifestaciones de violencia contra las representaciones femeninas que recogen, de hecho, la violencia masculina contra las mujeres.

Esta concepción de la épica situaba a la mujer y a las representaciones femeninas como una alteridad peligrosa dentro de la misma comunidad que se debería arremolinar alrededor del relato cohesionador y fundacional: «pois todo texto fundacional-político (non se interprete fundacional como texto sobre a orixe) de autoría feminina é inmediatamente vir-ado a varón ou barbas que lle saen e lle terán que saír a Rosalía» (Pato 2004: 94). (Pato 2004: 94).

El relato axial de la comunidad, el nacional, resultó impermeable al sujeto de la mujer, e incluso a lo que sea que se considere «la mujer hoy», aún a riesgo de caer en una afirmación generalista y coyuntural, y por lo tanto cuestionable, rebatible. Si la épica basa buena parte de su capacidad de dotar de armonía social y cohesión, o dicho de otro modo, la inteligibilidad de la que hablaba Chus Pato, y en la ritualización del sacrificio de las mujeres, ¿cómo se puede hablar de una poesía épica que atienda a las demandas feministas sin sucumbir a una sustitución epitelial de lo masculino por lo femenino?

Frente a la idea de identidad nacional estable, de sociedad orgánica, esencialismo y sujeto político homogéneo, reconocible y edípico, Chus Pato (1994: 94 y 97) propone la idea de manada. Como Donna Haraway en su manifiesto, explica el sentido de *Charenton* en el poema «o meu traballo versa sobre» (Pato 2004: 123). La manada es un concepto político que sirve para referirse a los individuos pertenecientes a una misma clase, o manada. Se trata de una manada ciborg, donde imperan la copia, el simulacro, la parodia, la clonación y la mezcla; es decir, las herramientas que la postmodernidad proporcionó para derrumbar las identidades. De hecho el héroe se desdobra necesariamente en una multitud, porque carece de sentido en cuanto a figuración del individuo que agrupa, que reúne en una figuración masculina a su comunidad (Pato, 2008: 15). De forma parecida a cómo concibe Ana Romaní la idea de figuras y formas que conforman las áreas del desierto, la manada, los restos y el área remiten a una idea de comunidad no homogénea, formada por individuos, basada en la diferencia. En estrecha conexión con la idea de manada, Romaní en su libro recupera la memoria de la multitud.

Esta escritura emerge, por un lado de la negación de las etiquetas y de los discursos en los que las silenciadas quedaron confinadas, y por otro de la recuperación de la experiencia, que remite necesariamente al cuerpo, al que fuera cuerpo imposibilitado de la estatua, de la víctima y de la monstrea que se dota de voz y habla.

En una entrevista de Arturo Casas a Chus Pato, la escritora afirma que el poema no se puede reducir a la lírica, sino que se trata de una escritura porosa, situada en la frontera, escrita por una multitud de voces dispuestas dramáticamente.

Entón o poema non pode ser reducido ao que de forma convencional recibiu o nome de lírica, sería algo así coma se dixésemos que todo o que non é retrato non é pintura. [...] Pola contra penso que todo eu, toda subxectividade non é só unha escena (unha dramaturxia) senón un conxunto indeterminábel de escenas (de dramaturxias) tanto dramáticas como cómicas, como tráxicas; e que en todas elas a linguaxe articulada é constitutiva. (Casas, 2012: 52).

Merece la pena destacar la confluencia en el paisaje deleuziano del desierto egipcio tanto en las obras de Chus Pato como en la de Ana Romaní. Convendría cartografiar poéticamente y estudiar en oposición el paisaje marino que conformó el relato épico de autorreconocimiento de las poetas en las décadas de 1980 y 1990. Este trabajo llevaría a tratar también la recurrente aparición de las ruinas en Chus Pato —la casa, la nación— y de los restos en Ana Romaní —el cuerpo, las mujeres, pero también con la idea de que lo que resta, lo que queda, son las palabras de las poetas, como afirmó Pato en su entrevista con Arturo Casas (2010).

Finalmente convendría hacer una incursión en la comparativa para entender la adecuación de las propuestas de Pato y Romaní a la literatura política feminista. Christa Wolf quebró una de las convicciones formales de la épica, la de la distancia entre instancia narrativa y relato, para darles voz a los personajes, y, en particular, a las heroínas, desde una perspectiva feminista. Desposeyó el texto épico del confort del relato totalizador que construye y transmite la ideología dominante, y se opta por una subjetividad que permite intervenir con voz propia a los personajes. El relato totalizador único, que resultaba imposible de recuperar en el marco de la postmodernidad, con su atención a los particularismos, cede un lugar al relato polifónico que Bakhtin defendiera para la novela y que parece adecuado para la poesía que se escribe a partir de finales del siglo XX, donde la enunciación se ficcionaliza y se multiplica aunque aparezca en primera persona. Pues bien, se observa un cierto paralelismo en esa ruptura con las convecciones épicas entre los dos libros que analizamos, dos de los libros más conocidos de Wolf. Como en *Cassandra*, Ana Romaní elige para *Estremas* la enunciación en primera persona que es a la vez la voz del testimonio, de la experiencia, de la denuncia, y sobre todo de la interrogación. Como en *Medea. Stimmen* (*Medea. Voces*, en traducción literal), Chus Pato concibe *Charenton* como una polifonía de voces que rompen con el pacto de lectura lírico y llevan a la lectura dramática, con la reconfiguración de personajes y un ejercicio activo de recomposición de personajes, con sus contradicciones y desaciertos. Wolf opta

en su *Medea* por sumar monólogos, en los que cada personaje explica su versión de lo que ocurrió y al final disponemos de una visión compleja y matizada. Así a todo, Chus Pato opta por sumergir decididamente a su *Charenton* en los territorios de la dramaturgia.

Los territorios de la épica feminista precisan, por tanto, alejarse de la masculinidad heroica para pensar la comunidad desde la experiencia y desde el cuerpo, y en tiempo presente, haciéndose cargo de la diferencia y de la multitud, inexpugnables a lo homogéneo.

Dos son los modelos de poema épico que analizamos desde una localización feminista, pero nada anuncian porque no formulan utopía: en la lectura, Chus Pato apela de manera imperativa; Ana Romaní interpela interrogando.

Bibliografía

- BIRULÉS, Fina (2012): «Nosotras en el territorio convulso de la nación», en Marta Segarra (ed.), *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Barcelona: Icaria, col. Mujeres y Culturas, 29-92.
- CASAS, Arturo (2012): «Qué é unha autora? Inquérito a Chus Pato», *Revista de Poesía* 2, 55. <http://www.poesiagalega.org/fileadmin/arquivos/Revistas/REVISTA_POESIA_2.pdf>.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2009): «La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 15, dossier Mujeres y naciones, 99-116.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2012a): «La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres», en José Luis Arráez Llobregat i Amelia Peral Crespo (coords.), *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre «la espera» en la escritura de mujeres*, Alacant: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 93-110.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2012b): «Nosotras en el territorio convulso de la nación», en Marta Segarra (ed.), *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Barcelona: Icaria, col. Mujeres y Culturas, 89-106.
- MOURE, Erín (2012): «Chus Pato», *Poetry International*. <<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/21678/Chus-Pato>>.
- PATO, Chus (2004): *Charenton*, Vigo, Xerais.
- ROMANÍ, Ana (2010): *Estremas*, Vigo, Galaxia.
- SUZUKI, Mihoco (1992): *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*, New York: Cornell University.
- VON MALTZAN, Carlotta (2004): “Mythologizing Africa: H.C. Artmann’s *afrika geht jetzt zur ruh* and Ingeborg Bachmann’s *Das Buch Franza*”, en Margarete Lamb-Faffelberger and Pamela S. Saur (eds.), *Visions and Visionaries in Contemporary Austrian Literature and Film*, New York: Peter Lang, 173-186.