

# COMO PRENDEN ELAS DA NACIÓN? SOBRE A POESÍA ÉPICA A COMEZOS DO SÉCULO XXI

**Helena González Fernández**

*Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona*

[helenagonzalez@ub.edu](mailto:helenagonzalez@ub.edu)

**Cita recomendada** || GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2013): "Como prenden elas da nación? Sobre a poesía épica a comezos do século XXI" [artigo en liña], 452°F. *Revista electrónica de teoría da literatura e literatura comparada*, 8, 13-27, [Data de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero08/08\\_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-orgnl.pdf)>

**Ilustración** || Paula González

**Artigo** || Encargado | Publicado: 01/2013

**Licenza** || Recoñecemento-Non comercial-Sen obras derivadas 3.0 License



**Resumo** || Pode facerse cargo a poeta do nós sen sucumbir a unha idea de comunidade sentimental vertebrada a partir dunha postergación utópica? Como pode pór en debate ao tempo a causa das mulleres e a da nación subalterna sen que unha tenda a abranguer a outra como paraugas totalizador? Como se constrúe unha épica non heroica axeitada a un tempo nos que non son posíbeis as narracións míticas ou técnicas sobre a orixe dunha comunidade? Chus Pato e Ana Romaní ofrecen nos seus poemarios publicados a partir do ano 2000 modelos que interrogan á comunidade desde a transformación das formas poéticas do épico para interrogar a identidade nacional desde a diferenza sexual.

**Palabras chave** || Chus Pato | Ana Romaní | poesía épica | feminismo | nación | comunidade

**Abstract** || Can the poet be responsible for the us without succumbing to an idea of the sentimental community rooted in utopian deferral? How can she raise the discussion of both the cause of women and the subaltern nation without one absorbing the other in a totalizing umbrella? How does one construct a non-heroic epic at a time in which the mythical or technical narratives for the origin of a community are impossible? By transforming epic poetry in their books published since 2000, Chus Pato and Ana Romaní create models for interrogating the community departing from a position of sexual difference to question national identity.

**Keywords** || Chus Pato | Ana Romaní | epic poetry | feminism | nation | community

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

A definición clásica de poema épico en Occidente remite a unha narración gloriosa de feitos pasados protagonizada polo(s) heroe(s) e inscrita nunha configuración da nación e a cidade, é dicir, da comunidade e do espazo público, marcadamente patriarcais e heterosexuais. As tecnoloxías culturais que participan na produción destes conceptos nodais, como acontece coa literatura mesma, aséntanse en boa medida no feito de ser a épica un xénero que reforza e espalla o discurso do poder, e, xa que logo, está ao servizo dunha ideoloxía. Porén o relato épico, en tanto que un dos produtores do discurso dominante, aceptouse como un dos principais provedores dun imaxinario comunal que ten por obxectivo fomentar a cohesión e a harmonía social, apelando á esencia e a unha forma de sentimentalismo comunal que serve como indicador do cambio de paradigma, é dicir, da maneira en como se estrutura e se fai intelixíbel a idea do común.

Explícase adoito que este principio de cohesión se produce mediante un efecto de oposición fronte esoutras alteridades que conforman o que se considera «alleo», o externo ao relato do común, e que se asenta nunha configuración impermeábel da idea de fronteira (xeográfica, cultural, racial, étnica, lingüística...). Existen, porén, alteridades internas aceptadas e naturalizadas, que resultan invisíbeis para a propia comunidade, ou que en calquera caso viñeron postergándose como secundarias, tal e como as análises feministas teiman en explicar e demostrar. Xa que logo, é este un proceso de construción do suxeito creando dúas alteridades: a dos outros, distinto do nós; a das outras, distintas do nosoutros. E a épica, como xénero que basea boa parte da súa capacidade de cohesión e de harmonía social interna na ritualización do sacrificio, alicézzase, logo, nunha lóxica aceptada do sacrificio das mulleres.

Seguindo este vieiro crítico, Mihoko Suzuki, no seu estudo de referencia sobre a reinterpretación feminista da épica clásica, *Metamorphoses of Helen*, defendeu que os relatos que constitúen as comunidades dominantes — neste caso, poderíamos dicir, o relato da nación en Galicia— afirman a cohesión por medio da victimización desas alteridades internas. Na súa opinión, aquelas diferenzas que lle resultan máis evidentes, e tamén mais necesarias para unha ordenación de roles na sociedade, virían a ser as mulleres e as minorías (Suzuki, 1992: 8). Se a concepción tradicional da nación que reforza a épica en tanto que discurso normativo, actúa segundo un principio de homoxeneización, daquela, estes textos actúan como niveladores de toda «diferenza». Mesmo no caso de relatos nacionais emerxentes, nos que a definición do *nós* fronte aos *outros* resulta máis visíbel e mellor definida, resulta evidente que opera

---

un distanciamento entre o *nos/outros* e o *nos/outras*, e que este responde a unha lóxica aceptada do «sacrificio» das mulleres que forman parte da comunidade, é dicir, do seu confinamento en roles e representacións secundarias ou monstruosas e atemorizadoras precisamente por mor da diferenza de sexo/xénero. Deste xeito resulta ben doado entender a qué responde a utilización tópica dos roles de xénero no discurso hexemónico da nación, que actúa, non se esqueza, como relato hexemónico do común e como *paraugas totalizador* en relación a outros discursos. O heroe, representación desa idea do común nacional, reúne as cualidades positivas que se lle atribúen á comunidade e protagoniza o relato cohesionador, totalizador. Nese mesmo marco, porén, as figuras femininas, que case sempre se describen en función dos seus vínculos familiares, en tanto que nai-filla-viúva, é dicir, en tanto que «parte de» ou «dependentes de», convértense en metáfora das carencias, desexos e temores do heroe.

A diferenza, a distancia, porén, é un factor constitutivo nas definicións da comunidade que se elaboran a partir da segunda metade do século XX, e considérase de feito unha figura constituínte da idea común (Birulés, 2012). Desde estoutro punto de vista, as diferenzas internas deixan de considerarse como un trazo minusvalorado ou irrelevante e póñense en marcha mecanismos para subverter e transformar o relato homoxeneizador para incluír, como formantes esas diferenzas. Precisamente, un indicador da negociación dos roles de xénero son as reescritas feministas da épica, e o seu obxectivo dirixiuse de maneira prioritaria a desnaturalizar e contraargumentar a diferenza interna entendida como alteridade. Deste xeito, «esta reescritura que fai que o reloxo volva empezar de cero» (Pato, 2004: 116), desvela e derruba os mecanismos de control e exclusión das mulleres.

Coido que é así como deben entenderse as reescritas de Antígona, Medusa ou Penélope, figuras afirmativas —e modélicas para a contemporaneidade—, así como as relecturas que se practicaron sobre as representacións femininas que alicerzan o discurso herdado da nación pero que foron desposuídas da súa capacidade emancipadora antes de seren incluídas no relato hexemónico. Poño por caso, por ser moi rechamante e pouco coñecido, a figura da viúva de vivo, unha figuración fundamental, mesmo fundacional, do discurso da nación en Galicia. Esta representación, creada por Rosalía de Castro no libro V de *Follas novas*, converteuse nunha das metáforas que mellor parecía figurar a inxustiza que sufría a nación e que a convertía, polo tanto, nunha comunidade ferida pola emigración e a pobreza. Tal como se le no texto —non no prólogo, que é un paratexto que responde a intencións algo diferentes ás que se poden atopar nos poemas—, a viúva de vivo é unha muller soa, que se dota de desexo e subxectividade, aínda que nunca dea

---

en ser unha heroína. Nos poemas vai gañando unha capacidade de axencia da que carecen as metáforas femininas da nación. Agora ben, o discurso hexemónico da nación apropiouse desta figuración empregando mecanismos de reescrita e reinterpretación segundo as claves ideolóxicas patriarcais que estruturan a nación. Modificando o corpo (facéndoa maior), as circunstancias familiares (converténdoa en nai) e abandonándoa a unha espera penelopiana sen solución, neutralízase a potencialidade subversiva da viúva de vivo en tanto que muller soa que decide sobre a súa vida. Así é como a escribiu Rosalía de Castro nos poemas. A «diferente» dentro da comunidade, pero dotada dunha axentividade elemental, é capaz de tomar decisións que quebran coa idea da muller como procreadora e garante da nación, xa que primeiro tenta suicidarse para poñer fin á súa dor e soidade, e resolve marchar ela mesma cara á emigración. Esa mesma viúva de vivo reinterprétase axiña. Inmobilízase como metáfora pasiva e sacrificial da nación, e, xa que logo, restáurase a orde de xéneros dunha comunidade patriarcal (González Fernández 2009; 2012).

Agora ben, a reapropiación e reescrita das heroínas silenciadas, aínda que segue a ser plenamente vixente e aínda necesaria, non abonda para dar resposta ás expectativas e demandas das mulleres. O discurso da nación precisa actualizar as fórmulas da súa escrita épica de maneira que a diferenza das mulleres se inclúa como formante incuestionábel do relato da nación. Ese relato debería refugar o confort do relato retrospectivo, fundamentado nunha figura heroica que resulta inoperante, e ao tempo evitar adiar a transformación do discurso, ben ata o momento no que se acade algún dos obxectivos marcados ben ata a consecución utópica, o que resultaría una *contradictio in terminis*.

Cómpre ter en conta que a literatura galega vén amosando nas últimas décadas síntomas de maior aceptación da produción literaria das escritoras. Aínda que segue operando a lóxica do paraugas totalizador, segundo a cal o discurso da nación se comporta como o relato do común no que se inscriben, logo de operaren os mecanismos de nivelación, os «outros» discursos que se producen dentro da comunidade, aparecen, e non precisamente nas marxes do campo literario, modelos de poesía épica que incorporan os debates feministas. O que me propoño presentar aquí son dous modelos de poesía épica da nación que aspira a intervenir no seu presente, desde unha posición localizada no suxeito feminino e feminista.

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

Chus Pato é unha poeta imprescindible á hora de tentar seguir a cuestión do xénero e a épica na literatura galega recente. Na actualidade é a poeta viva que conta con maior proxección internacional, sen dúbida grazas ás traducións dos seus libros e á súa participación en foros poéticos internacionais, como o 43rd Poetry International Festival Rotterdam. Precisamente na información oficial deste festival batemos cun perfil da autora, redactado pola súa tradutora ao inglés, a tamén escritora Erin Moure, no que se salienta que é unha poeta política centrada na idea da nación e do 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 fora unha das voces máis singulares no estourido da poesía de autoría feminina na década de 1990, abre o século XXI cun proxecto poético de grande ambición política: cuestionar e escribir a épica da nación desde as claves ideolóxicas da emancipación (da nación, das mulleres, da defensa do idioma, do modelo de sociedade construído polo capitalismo). Faino coas ferramentas estéticas da postmodernidade, na convicción de que o poema é unha máquina lingüística de liberdade. No ano 2000 publícase o primeiro libro dunha serie poética radicalmente política e experimental, *m-Talá* (2000). A el lle seguiron *Charenton* (2004), *Hordas de escritura* (2008) e *Secesión* (2009). Os textos están ateigados de definicións sobre o carácter político da escrita e o carácter discursivo da identidade común.

Nun dos poemas de *Charenton*, titulado «vale!, non te me poñas rallante», as voces poéticas responden ás condicións de expresión de quen está nun manicomio tan literario, reproducése un diálogo que describe ben a súa proposta poética:

—está vostede a dicir que a soberanía reside na Literatura?  
—a Lírica 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).

A parte elidida nesta cita está formada por un revoltallo de nomes e



---

datas de nacemento e morte que serven para listar os fundamentos do canon literario galego (Pondal, Curros, Rosalía, Cabanillas, F. Herrera, e Viqueira) canda as mencións a autores europeos do XIX (Byron, Baudelaire, Rimbaud). Estes listados constitúen unha evidencia textual do desvarío da voz poética que, se atopa, como o Marqués de Sade, no manicomio de Charenton, e ten como subtexto o *Marat/Sade* de Peter Weiss, co cal o implica un mesto tecido de referencias intertextuais que remiten ao teatro épico brechtiano. A proposta épica de Chus Pato, que é historiadora de formación, escríbese sempre coa conciencia dun pasado do que se reapropia pero do que tamén se arreda, consciente de que o confort do pretérito e da orixe non é abondo para describir o presente. Nun dos poemas iniciais de *Charenton*, «cando afirmo», explica como concibe, desde a experiencia en primeira persoa, o mito da orixe da nación. Deste xeito, subliña as innumerábeis diferenzas:

«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  
sucesso de progreso (Pato, 2004: 14).

A este texto séguenlle varios fragmentos que sitúan a enunciación —a voz— fóra da concepción moderna da historia e do progreso. Opta polo cíborg como figuración para localizar o suceso, co obxectivo de afastarse do contrato realista, un pacto de interpretación cinguida á consideración do espazo e do tempo, é dicir, da xeografía e da historia, do territorio e do *ethos*. O cíborg, unha figuración política que Chus Pato xa tomara de Donna Haraway en títulos anteriores, desamarra ao suceso da idea de progreso e afástase da épica clásica e da profética. Como afirmará nun poemario posterior, *Secesión*, «o poema di identidade, cando a estrela nos leva ata unha potencia da lingua que é identidade, contra os soños e os sepulcros» (Pato 2009: 87). Precisamente porque sabe como se tecen e suceden os discursos, insistentemente explica que estamos nun momento da historia no que se superou o esencialismo. Un dos textos que mellor debulla os cambios que se sucederon na forma de narrar a comunidade, o *sensus communis*, recólleos no seu «Diálogo entre esta musa e a alma», que remite ao diálogo que a xeito de limiar abre *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro. A musa bota man do clásico xénero do diálogo sobre as artes para explicar os cambios na definición da comunidade, da *arte* e da *identidade*. Define a beleza como un código comunicábel e intelixíbel para a comunidade, fronte ao sublime, que unha alancada xa que supón o estourido dunhas palabras «que nada desexan». No mesmo texto defende a ética como un exercicio de liberdade fronte á estética, entendida como unha mostra do gusto común, polo tanto, como

---

evidencia da aceptación do hexemónico, e polo tanto reivindica o texto político, o texto que se fai cargo do presente (Pato 2004: 115). A personaxe elixida para defender esta concepción da poesía é unha musa revolucionaria que cita a Hannah Arendt e a Antígona, a Auden e Hölderlin, e defende unha poesía que apela a quen le: «a palabra ten a forza dunha obriga fronte a unha segunda persoa: ESCÓITAME/ nada se relata nel» (Pato, 2004: 155).

No libro afirmase que *Charenton* foi escrito por dúas instancias enunciativas femininas: a “autora” e mais unha personaxe-autora, Liberdade Aguirre. Rompendo os moldes entre ficción e institución, entre literatura e bioloxía, esta escritora encádrase perfectamente segundo os esquemas xeracionais que emprega a historiografía literaria galega: o seu espiral de ADN emparenta completamente coa poesía galega que vai das vangardas ao medio século, sería, xa que logo, o *alter ego*, por exemplo, de Heriberto [Bens], un dos pseudónimos que empregou Xosé Luís Méndez Ferrín, un poeta de referencia para a escritora Chus Pato, ao que lle renden homenaxe as autoras ficcionais de *Charenton*. Este proceso de multiplicación e ficcionalización da instancia lírica, pon en cuestión a figura estable da Autora como *auctoritas*. Se a localización da enunciación se fragmenta e desestabiliza deste xeito, non é posíbel sucumbir a o relato organizado e intelixible que require a épica clásica. Chus Pato explica a complexidade desta figura nunha 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, Liberdade Aguirre no libro *Charenton*) é verdadeiramente a autora integral, e por iso non é posíbel separar a autora da non-autora» (Casas, 2012: 55).

Liberdade Aguirre, escritora ficticia con nome dotado de connotacións revolucionarias e heroicas, descríbese como unha muller de certa idade —rompe coa inercia de pensar as heroínas revolucionarias da ficción só en corpo mozo. Ademais, dise amiga de Franziska Ranner, unha personaxe creada por Ingeborg Bachmann, marcada pola violencia infrinxida polo tratamento da histeria e o trauma que lle infrinxiu o seu home, un psiquiatra que testou nela os experimentos nazis. Ranner é a figuración dos horrores que se infrinxen contra a muller sometida á violencia do seu home e que, logo de fuxir, atopou refuxio no deserto exipcio e que a crítica feminista leu como confluencia das violencias exercidas por estruturas marcadamente patriarcais así como mostra das relacións entre Europa e África (Von Maltzan 2004: 178-179). O sacrificio das mulleres revírase neste caso como unha protesta; en ningún caso pode alicerzar o discurso da patria/patriarcado. Ademais, a ubicación no manicomio permite reunir personaxes sen respectar os límites cronolóxicos. As protagonistas do manicomio son as mulleres: revolucionarias do XIX



e do XX, obreiras, emigrantes, nais, campesiñas, musas de distinta adscrición... Alí partillan diálogos con poetas reais e inventados e outros personaxes masculinos.

Xa en *m-Talá* aparecía unha profusión de voces e personaxes que convidaban á lectura dramática que en *Charenton* resulta evidente. De feito a peza «os zapatos son un obxecto do meu interior», por exemplo, na que aparecen como *dramatis personae* Aquiles e Tetis, só se pode entender como unha longa e significativa acotación (Pato 2004: 40). A ruptura de xéneros literarios, o continuo cambio de pacto de lectura e de movemento de personaxes e voces, propicia pasaxes humorais nas que se cuestionan os principios máis serios, como se pode ver nunha escena humorística e moi significativa: «é certo que vostede desexa ser Moisés?». A autora pon en cuestionamento a figura bíblica. Convérteo ao guía do pobo xudeu e ao «Pai» nunha caricatura do discurso patriarcal que sustenta os discursos nacionais. A parodia humanizada, feminizada e actualizada de Moisés dá en ser unha nena intelixente, nada submisa ao mandato do proxenitor e consciente de que o patriarca existe como tal grazas a súa existencia, a ela. Revirando a xerarquía, empodérase a figura feminina da muller que verbaliza o seu desexo, coñece as súas posibilidades e se presenta como unha figura heroica que ten a posibilidade guiar ao seu pobo. O texto, que reproducimos completo, é 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 Romaní)

Ana Romaní (Noia, 1962) é outra das voces fundamentais coas que se pechou o século XX, cun discurso poético alicerzado na defensa das claves do feminismo, a nación, e a sexualidadelésbica, o que reforza a imaxinería da igualdade e da simetría. Logo de varios libros nos que confluían o lírico e o épico, como *Das últimas mareas* (1994), *Arden* (1998) e *Love me tender. 24 pezas mínimas para unha caixa de música* (2005), publica en 2010 *Estremas*, o seu poemario máis explicitamente político, dirixido á contemporaneidade. Nel, o *j'accuse* da poesía política, lévase cara á interrogación —Romaní é unha recoñecida xornalista. Pregúntase no poema, e polo tanto interpélase directamente a quen le, que debe atopar resposta ou abrir novos interrogantes sobre a comunidade e sobre o propio feminismo.

---

O discurso afirmativo e de revisión dos roles da segunda onda cede lugar a un texto no que conflúen a *history* e a *herstory* e, polo tanto, fornecen memoria para interrogar o presente. Mihoko Suzuki (1992: 17), ao falar da épica, salienta que os profetas falan do futuro, os poetas do pasado e ningún deles participa dos acontecementos cando estes acontecen. Ana Romaní resitúa o lugar da poeta. Sitúaa nese espazo liminar e escorregadizo entre o pasado e o futuro para intervir.

Interrógase publicamente sobre o feminismo e a nación, sobre os retos e os pactos que marcaron a negociación dos feminismos coa comunidade, precisamente nun momento no que o postfeminismo se afasta tanto dos principios do feminismo de segunda e a súa institucionalización, precisamente nun momento fundamental para o discurso da nación, tan varexado pola práctica política galega que entra en crise polos resultados das políticas de levaron a cabo sucesivos gobernos da Xunta de Galicia, o bipartito de Touriño e Quintana, seguido pola política de desmantelamento das accións a prol da cultura e da nación do goberno Feijoo. Se Xohana Torres, con voz profética, proclama a igualdade das mulleres co seu «Eu tamén navegar», Ana Romaní (2010: 63) sitúa a voz lírica do seu poema como «unha tregua no curso das idades». É o cuestionamento, e non a afirmación, o que unha intención transformadora, dirixida á segunda persoa, que debe asumir a súa responsabilidade no proceso de cambio, que debe asumir que é no persoal onde debe acontecer a revolución en primeiro lugar.

Do seu poema inicial, que analicei desde a perspectiva da comunidade nun traballo anterior (González Fernández, 2012), procede o título deste artigo: unha das tres preguntas chaves que articulan o poemario. A lectura obriga preguntarse, en primeiro lugar, sobre a relación coa herdanza recibida doutras mulleres e feministas; en segundo lugar, sobre o resultado da negociación co poder, pois convida, por exemplo, a facer balance do feminismo institucional; e, en terceiro lugar, sobre o lugar que ocupan as reivindicacións feministas no discurso da nación (Romaní, 2010: 22).

Tamén neste caso a multitude de mulleres que aparecen no libro recolle experiencias e memorias diversas que se repasan para, a forza de repetición, reivindicar, visibilizar, lexitimar unha *herstory*, que reúne experiencias diversas, que se afasta do discurso totalitario do único que alicerza a épica, que parte do carne, do corpo. Na *history* o papel do feminino limitábase tradicionalmente a xeitos de representación que abundaban no carácter sacrificial das heroínas, quen, ademais, debían responder ao principio de substitución: «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

repeatability of the sacrifice and scapegoating» (Suzuki 1992: 6). Este principio de substitución afecta a calquera xeito de visibilización das mulleres, reducindo cada caso, cada muller, á representación da «clase», como denuncia Ana Romaní no 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).

Sen necesidade de nomes propios en *Estremas* atopamos a poesía épica de quen sabe que non se pode delegar a responsabilidade da herdanza recibida, esa que no poemario se representan como restos arqueolóxicos dun tránsito de mamíferas no medio dun deserto, e que se debe ler como unha herdanza política, como a reivindicación revolucionaria das vítimas da lóxica sacrificial. Por esa razón, tampouco hai lugar para as heroínas. Porén o poema sabe facerse cargo do común e do futuro sen esmagar, convidando á asemblea a asumir o político desde o corpo e a experiencia.

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

A épica artéllase a partir da lóxica aceptada do sacrificio das mulleres, xa que logo hai un proceso de construción do suxeito masculino heroico creando dúas alteridades: a dos outros, distinto do nós; a das outras, distintas do nosoutros. Os modelos literarios clásicos non concibiron a figura da autora e as representacións dispoñíbeis non se axeitan á capacidade de axencia que reclaman as posicións feministas na actualidade, e a ideoloxía que subxace aos discursos dominantes da comunidade nacional fixeron e fan moi difícil a negociación desa voz feminina se antes non foi sometida a algún mecanismo de nivelación. A representación da lóxica sacrificial aplicada ao suxeito feminino pon en evidencia o rexeitamento da diferenza, obrigaba á masculinización da muller convertida — excepcionalmente— en heroína ou á encarnación metafórica dalgunha das cualidades positivas da nación (a matria, entre moitas outras), cando non dunha conflictiva inocencia que permite activar un desexo masculino, mesmo manifestacións de violencia contra as representacións femininas que recollen, de feito a violencia masculina contra as mulleres.

Esta concepción da épica situaba a muller e as representacións femininas como unha alteridade perigosa dentro da mesma comunidade que se debería arremuiñar a arredor do relato

cohesionador e 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).

O relato axial da comunidade, o nacional, resultou impermeábel ao suxeito muller, e mesmo ao que sexa que se considere «a muller hoxe», aínda a risco de caer nunha afirmación xeralista e coxuntural, e polo tanto cuestionábel, rebatíbel. Se a épica basea boa parte da súa capacidade de dotar de harmonía social e cohesión, ou dito doutro xeito, a intelixibilidade da que falaba Chus Pato, e na ritualización do sacrificio das mulleres, como pode farse dunha poesía épica que atenda ás demandas feministas sen sucumbir a unha substitución epitelial do masculino polo feminino?

Fronte a idea de identidade nacional estábel, de sociedade orgánica, esencialismo e suxeito político homoxéneo, recoñecíbel e edípico, Chus Pato (1994: 94 e 97) propón a idea de manada. Como Donna Haraway no seu manifesto, explica o sentido de *Charenton* no poema «o meu traballo versa sobre» (Pato 2004:123). A manada é un concepto político que serve para referirse aos individuos pertencentes a unha mesma clase, ou manada. Trátase dunha manada ciborg, onde a copia, o simulacro, a parodia, a clonación, a mestura, é dicir, as chaves que a posmodernidade forneceu para derrubar as identidades. De feito o heroe desdóbrase necesariamente nunha multitude, porque carece de sentido en canto figuración do individuo que agrupa, que reúne nunha figuración masculina a súa comunidade (Pato, 2008: 15). De xeito parecido a como concibe Ana Romaní a idea de figuras e formas que conforman as áreas do deserto, a manada, os restos e a área remiten a unha idea de comunidade non homoxénea, formada por individuos, alicerzada na diferenza. En estreita conexión coa idea de manada, Romaní no seu libro recupera a memoria da multitude.

Esta escrita emerxe, por unha banda da negación das etiquetas e dos discursos nos que as silenciadas quedaran confinadas, e por outra da recuperación da experiencia, que remite necesariamente ao corpo, ao que fora corpo imposibilitado da estatua, da vítima e da monstrea que se dota de voz e fala. Nunha entrevista de Arturo Casas a Chus Pato, a escritora afirma que o poema non se pode reducir á lírica, senón que se trata dunha escrita porosa, situada na fronteira, escrita por unha multitude de voces dispostas dramaticamente.

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).

Paga a pena salientar a confluencia na paisaxe deleuziana do deserto exipcio tanto nas obras de Chus Pato como na de Ana Romaní. Cumpriría cartografar poeticamente e estudar en oposición á paisaxe mariña que conformou o relato épico de autorrecoñecemento das poetas nas décadas de 1980 e 1990. Este traballo levaría a tratar tamén a recorrente aparición das ruínas en Chus Pato —a casa, a nación— e dos restos en Ana Romaní —o corpo, as mulleres, mais tamén coa idea de que o que resta, o que queda, son as palabras das poetas, como afirmou Pato na súa entrevista con Arturo Casas (2010).

Finalmente cumpriría facer unha incursión na comparatística para entender a adecuación das propostas de Pato e Romaní á literatura política feminista. Christa Wolf quebrou unha das convencións formais da épica, a da distancia entre instancia narrativa e relato, para darlle voz ás personaxes, e, en particular, ás heroínas, desde unha perspectiva feminista. Desposuíu o texto épico do confort do relato totalizador que constrúe e transmite a ideoloxía dominante, e óptase por unha subxectividade que permite a intervir con voz propia ás personaxes. O relato totalizador único, que resultaba imposible de recuperar no marco da postmodernidade, coa súa atención aos particularismos, cede un lugar ao relato polifónico que Bakhtin defendera para a novela e que parece acaído para a poesía que se escribe a partir de finais do século XX, onde a enunciación se ficcionaliza e se multiplica aínda que apareza en primeira persoa. Pois ben, obsérvase un certo paralelismo nesa ruptura coas convencións épicas entre os dous libros que analizamos, dous dos libros máis coñecidos de Wolf. Como en *Cassandra*, Ana Romaní elixe para *Estremas* a enunciación en primeira persoa que é ao tempo a voz do testemuño, da experiencia, da denuncia, e sobre todo da interrogación. Como en *Medea. Stimmen* (*Medea. Voces*, en tradución literal), Chus Pato concibe *Charenton* como unha polifonía de voces que rompen co pacto de lectura lírico e levan á lectura dramática, coa reconfiguración de personaxes e un exercicio activo de recomposición de personaxes, coas súas contradicións e desacertos. Wolf opta na súa *Medea* por sumar monólogos, nos que cada personaxe explica a súa versión do que aconteceu e ao final dispoñemos dunha visión complexa e matizada. Chus Pato, porén, que opta por mergullar decididamente o seu *Charenton* nos territorios da dramaturxia.

Os territorios da épica feminista, precisan, logo afastarse da masculinidade heroica para pensar a comunidade desde a experiencia e desde o corpo, e en tempo presente, facéndose cargo da diferenza e da multitude, irredutíbeis ao homoxéneo.

Dous son os modelos de poema épico que analizamos desde unha localización feminista, pero nada anuncian porque non formulan utopía: na lectura, Chus Pato apela de maneira 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](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.