

# «COMO PRENDEN ELAS DA NACIÓN?» SOBRE LA POESIA ÈPICA A INICIS DEL SEGLE XXI

**Helena González Fernández**

*Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona*

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

**Cita recomanada** || GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2013): "«Como prenden elas da nación?» Sobre la poesia èpica a inicis del segle XXI" [article en línia]. *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada.*, 8, 13-27. [Data de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero08/08\\_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-ca.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-ca.pdf)>

**Il·lustració** || Paula González

**Traducció** || Albert Jornet Somoza

**Article** || Encarregat | Publicat: 01/2013

**Llicència** || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



**Resum** || Pot fer-se càrrec, la poeta, del nosaltres sense sucumbir a una idea de comunitat sentimental vertebrada a partir d'una postergació utòpica? Com pot portar a debat al mateix temps la causa de les dones i de la nació subalterna sense que una tendeixi a integrar l'altra com a paraigües totalitzador? Com es construeix una èpica no heroica adequada a un temps en què no són possibles les narracions mítiques o tècniques sobre l'origen d'una comunitat? Chus Pato i Ana Romaní ofereixen, en els seus poemaris publicats a partir de l'any 2000, models que interroguen la comunitat des de la transformació de les formes poètiques de l'èpica per a interrogar la identitat nacional des de la diferència sexual.

**Paraules clau** || Chus Pato | Ana Romaní | poesia èpica | feminisme | nació | comunitat.

**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)

La definició clàssica del poema èpic a Occident remet a una narració gloriosa de fets passats protagonitzada per l'heroi —o pels herois— i inscrita en una configuració de la nació i la ciutat, és a dir, de la comunitat i de l'espai públic, marcadament patriarcals i heterossexuals. Les tecnologies culturals que participen en la producció d'aquests conceptes nodals, tal i com succeeix amb la mateixa literatura, es recolzen en bona mesura en el fet de ser, l'èpica, un gènere que reforça i difon el discurs del poder, i que, per tant, està al servei d'una ideologia. No obstant, el relat èpic, en tant que un dels productors del discurs dominant, s'ha acceptat com un dels dos principals proveïdors d'un imaginari comunal que té per objectiu fomentar la cohesió i l'harmonia social, tot apel·lant a l'essència i a una forma de sentimentalisme comunal que serveix com a indicador del canvi de paradigma, és a dir, de la manera en què s'estructura i es fa intel·ligible la idea d'allò comú.

Sovint s'explica que aquest principi de cohesió es produeix mitjançant un efecte d'oposició en front d'aquelles altres alteritats que conformen allò que es considera «aliè», o extern al relat comú, i que es basa en una consideració impermeable de la idea de frontera (geogràfica, cultural, racial, ètnica, lingüística...). Existeixen, però, alteritats internes acceptades i naturalitzades, que resulten invisibles per a la pròpia comunitat, o que en qualsevol cas han vingut postergant-se com a secundàries, tal i com les anàlisis feministes insisteixen en explicar i demostrar. Per tant, aquest és un procés de construcció del subjecte que crea dues alteritats: la dels altres, diferent de nosaltres; la de les altres, diferent del nosaltres. I l'èpica, com a gènere que fonamenta bona part de la seva capacitat de cohesió i d'harmonia social interna en la ritualització del sacrifici, es sosté, per tant, per una lògica acceptada del sacrifici de les dones.

Seguint aquest camí crític, Mihoko Suzuki, en el seu estudi de referència sobre la interpretació feminista de l'èpica clàssica, *Metamorphoses of Helen*, ha defensat que els relats que constitueixen les comunitats dominants —en aquest cas, podríem dir, el relat de la nació a Galícia— afirmen la cohesió mitjançant la victimització de les alteritats internes. Segons ella, les diferències que li resulten més evidents, i també més necessàries per a una ordenació de rols dins la societat, vindrien a ser les dones i les minories (Suzuki, 1992: 8). Si la concepció tradicional de la nació que reforça l'èpica en tant que discurs normatiu actua segons un principi homogeneïtzador, llavors aquests textos actuen com a nivelladors de tota «diferència». Fins i tot en el cas de relats nacionals emergents, en què la definició del *nosaltres* en front dels *altres* resulta més visible i millor definida, resulta evident que hi opera un distanciament entre *e/s nos/altres*

---

i les nos/altres, i que aquest respon a una lògica acceptada del «sacrifici» de les dones que formen part de la comunitat, és a dir, del seu confinament a rols i representacions secundàries o monstruoses i atemoridores precisament per causa de la diferència de sexe/gènere. D'aquesta manera, resulta prou fàcil entendre a què respon la utilització tòpica dels rols de gènere en el discurs hegemònic de la nació, que actua, no ens en oblidem, com a relat hegemònic d'allò comú i com a *paraigües totalitzador* en relació a altres discursos. L'heroi, representació d'aquella idea del comú nacional, reuneix les qualitats positives que se li atribueixen a la comunitat i protagonitza el relat cohesionador, totalitzador. En aquest mateix marc, no obstant, les figures femenines, que gairebé sempre es descriuen en funció dels seus vincles familiars, en tant que mare-filla-viuda, és a dir, en tant que «part de» o «dependents de», es converteixen en metàfora de les carències, desitjos i temors de l'heroi.

La diferència, la distància, però, és un factor constitutiu en les definicions de la comunitat que s'elaboren a partir de la segona meitat del segle XX, i es considera, de fet, una figura constituent de la idea comuna. Des d'aquest altre punt de vista, les diferències internes deixen de considerar-se com una traça menysvalorada o irrellevant i es posen en marxa mecanismes per a subvertir i transformar el relat homogeneïtzador per a incloure, com a formants, aquestes diferències. Un indicador, precisament, de la negociació dels rols de gènere són les reescriptures feministes de l'èpica, l'objectiu de les quals s'ha dirigit de manera prioritària a desnaturalitzar i contraargumentar la diferència interna entesa com a alteritat. D'aquesta manera, «esta reescritura que fai que o reloxo volva empezar de cero» (Pato, 2004: 116), desvela i derroca els mecanismes de control i exclusió de les dones.

Crec que és així com s'han d'entendre les reescriptures d'Antígona, Medusa o Penèlope, figures afirmatives –i modèliques per a la contemporaneïtat–, així com també les relectures que s'han practicat sobre les representacions femenines que fonamenten el discurs heretat de la nació però que han estat desposseïdes de la seva capacitat emancipadora abans de ser incloses en el relat hegemònic. Posem per cas, per tractar-se d'un exemple cridaner i poc conegut, la figura de la viuda de viu, una figuració fonamental, fins i tot fundacional, del discurs de la nació a Galícia. Aquesta representació, creada per Rosalía de Castro en el llibre V de *Follas novas*, es va convertir en una de les metàfores que millor semblava afigurar la injustícia que patia la nació i que la convertia, per tant, en una comunitat ferida per l'emigració i la pobresa. Tal i com es llegeix en el text –no en el pròleg, que és un paratext que respon a intencions diferents de les que es poden trobar en els poemes–, la viuda de viu és una dona sola, que es dota de desig i subjectivitat, tot i que no acabi de ser una heroïna. En els poemes va guanyant una capacitat

---

d'agència que els manca a les metàfores femenines de la nació. Ara bé, el discurs hegemònic de la nació s'ha apropiat d'aquesta figuració utilitzant mecanismes de reescriptura i reinterpretació segons les claus ideològiques patriarcals que estructuraven la nació. Tot modificant el cos (fent-la més gran), les circumstàncies familiars (convertint-la en mare) i abandonant-la a una espera penelopiana sense solució, es neutralitza la potencialitat subversiva de la viuda de viu en tant que dona sola que decideix sobre la seva vida. Així és com la va escriure Rosalía de Castro en els poemes. La «diferent» dins de la comunitat, però dotada d'una agentivitat elemental, que és capaç de prendre decisions que trenquen amb la idea de la dona com a procreadora i garant de la nació, ja que primer intenta suïcidarse per a posar fi al seu dolor i soledat, i resol anar-se'n ella mateixa cap a la emigració. Aquesta mateixa viuda de viu es reinterpreta ràpidament. S'immobilitza com a metàfora passiva i sacrificial de la nació, i, per tant, es restaura l'ordre de gèneres d'una comunitat patriarcal (González Fernández 2009; 2012).

Ara bé, la reapropiació i reescriptura de les heroïnes silenciades, tot i seguir sent plenament vigent i encara necessària, no dona prou resposta a les expectatives i demandes de les dones. El discurs de la nació necessita actualitzar les fórmules de la seva escriptura èpica de manera que la diferència de les dones s'inclogui com a formant inqüestionable del relat de la nació. Aquest relat hauria de rebutjar la comoditat del relat retrospectiu, fonamentat en una figura heroica que resulta inoperant, i al mateix temps evitar ajornar la transformació del discurs, ja sigui fins al moment en què s'aconsegueixi algun dels objectius marcats o ja fins a la consecució utòpica, la qual cosa resultaria una *contradictio in terminis*.

Convé tenir en compte que la literatura gallega ha anat mostrant durant les últimes dècades símptomes de major acceptació de la producció literària de les escriptores. Tot i seguir operant la lògica del paraigües totalitzador, segons el qual el discurs de la nació es comporta com el relat d'allò comú en què s'inscriuen, després d'operar els mecanismes d'anivellació, els «altres» discursos que es produeixen dins de la comunitat apareixen, i no precisament als marges del camp literari, com a models de poesia èpica que incorporen els debats feministes. Em proposo presentar aquí dos models de poesia èpica de la nació que aspira a intervenir en el seu present, des d'una posició localitzada en el subjecte femení i feminista.

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

Chus Pato és una poeta imprescindible a l'hora d'intentar resseguir la qüestió del gènere i l'èpica en la literatura gallega recent. En l'actualitat és la poeta viva que compta amb major projecció internacional, sens dubte gràcies a les traduccions dels seus llibres i a la seva participació en fòrums poètics internacionals, com el 43rd Poetry International Festival Rotterdam. Precisament en la informació sobre aquest festival podem trobar un perfil de l'autora, redactat per la seva traductora a l'anglès, i també per l'escriptora Erin Moure, en què es remarca que és una poeta política centrada en la idea de la nació i de l'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 va ser una de les veus més singulars en la irrupció de la poesia d'autoria femenina de la dècada de 1990, obre el segle XXI amb un projecte poètic de gran ambició política: qüestionar i escriure l'èpica de la nació des de les claus ideològiques de l'emancipació (de la nació, de les dones, de la defensa de l'idioma, del model de societat construït pel capitalisme). Ho fa amb les eines estètiques de la postmodernitat, amb la convicció de que el poema és una màquina lingüística de llibertat. L'any 2000 es publica el primer llibre d'una sèrie poètica radicalment política i experimental, *m-Talá* (2000). A aquest li van seguir *Charenton* (2004), *Hordas de escritura* (2008) i *Secesión* (2009). Els textos estan replets de definicions sobre el caràcter polític de l'escriptura i el caràcter discursiu de la identitat comuna.

En un dels poemes de *Charenton*, titulat «vale!, non te me poñas rallante», les veus poètiques responen a les condicions d'expressió d'algú que està en un manicomi literari, i es reproduueix un diàleg que descriu bé la seva proposta poètica:

—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 part elidida d'aquesta cita està formada per un reguitzell de noms i

---

dates de naixement i mort que serveixen per llistar els fonaments del cànon literari galleg (Pondal, Curros, Rosalía, Cabanillas, F. Herrera i Viqueira) al costat de mencions a autors europeus del XIX (Byron, Baudelaire, Rimbaud). Aquestes llistes constitueixen una evidència textual del desvari de la veu poètica que es troba, com el Marqués de Sade, en el manicomi de Charenton, i té com a subtext el *Marat/Sade* de Peter Weiss, la qual cosa implica un gran teixit de referències intertextuals que remetent al teatre èpic brechtia. La proposta èpica de Chus Pato, que és historiadora de formació, s'escriu sempre amb la consciència d'un passat del qual es reapropia però del qual també es distancia, conscient de que la comoditat del passat i de l'origen no és suficient per a descriure el present. En un dels poemes inicials de *Charenton*, «*cando afirmo*», explica com concep, des de l'experiència en primera persona, el mite de l'origen de la nació. D'aquesta manera, subratlla les innombrables diferències:

«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 aquest text li segueixen diversos fragments que situen l'enunciació –la veu– fora de la concepció moderna de la historia i del progrés. Opta pel cyborg com a figuració per a localitzar el subjecte, amb l'objectiu de desmarcar-se del contracte realista, un pacte d'interpretació restringit a la consideració de l'espai i del temps, és a dir, de la geografia i de la història, del territori i de l'*ethos*. El cyborg, una figuració política que Chus Pato ja va prendre de Donna Haraway en títols anteriors, deslliga el subjecte de la idea de progrés i s'aparta de la èpica clàssica i de la profètica. Tal com afirmarà en un poemari 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). Precisament perquè sap com es teixeixen i succeeixen els discursos, insistentment explica que estem en un moment de la història en què s'ha superat l'essencialisme. Un dels textos que millor dibuixa els canvis que han ocorregut en la manera de narrar la comunitat, el *sensus communis*, és el seu «Diálogo entre esta musa e a alma», que remet al diàleg que a manera de proemi obre *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro. La musa recorre al clàssic gènere del diàleg sobre les arts per tal d'explicar els canvis en la definició de comunitat, d'*art* i d'*identitat*. Defineix la bellesa com a un codi comunicable i intel·ligible per a la comunitat, en front del sublim, que és un gran avanç ja que suposa l'aparició d'unes paraules «que nada desexan». En el mateix text defensa l'ètica com a exercici de la llibertat davant l'estètica, entesa com a mostra del gust comú, per tant, com a evidència de l'acceptació d'allò

hegemònic, i per tant reivindica el text polític, el text que es fa càrrec del present (Pato 2004: 115). El personatge elegit per a defensar aquesta concepció de la poesia és una musa revolucionària que cita a Hannah Arendt i a Antígona, a Auden i Hölderlin, i defensa una poesia que apel·la a qui llegeix: «a palabra ten a forza dunha obriga fronte a unha segunda persoa: ESCÓITAME/ nada se relata nel» (Pato, 2004: 155).

En el llibre s'afirma que *Charenton* va ser escrit per dues instàncies enunciatives femenines: l'«autora» i un personatge-autora, Liberdade Aguirre. Trencant els motlles entre ficció i institució, entre literatura i biologia, aquesta escriptora encaixa perfectament amb els esquemes generacionals que utilitza la historiografia literària gallega: la seva espiral d'ADN s'emparenta completament amb la poesia gallega que va de les avantguardes al mig segle, seria, per tant, l'*alter ego*, per exemple, d'Heriberto [Bens], un dels pseudònims que va emprar Xosé Luís Méndez Ferrín, un poeta de referència per a l'escriptora Chus Pato, a qui li rendeixen homenatge les autores fictivals de *Charenton*. Aquest procés de multiplicació i ficcionalització de la instància lírica, posa en qüestió la figura estable de la Autora com a *auctoritas*. Si la localització de l'enunciació es fragmenta i es desestabilitza d'aquesta manera, no és possible sucumbir al relat organitzat i intel·ligible que requereix l'èpica clàssica. Chus Pato explica la complexitat d'aquesta 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, 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, escriptora fictícia amb nom dotat de connotacions revolucionàries i heroiques, es descriu com una dona de certa edat –trenca amb la inèrcia de pensar les heroïnes revolucionàries de la ficció només amb cos jove. A més, diu ser amiga de Franziska Ranner, un personatge creat per Ingeborg Bachmann, marcat per la violència infringida pel tractament de la histèria i el trauma que li va infringir el seu home, un psiquiatra que va provar amb ella els experiments nazis. Ranner és la figuració dels horrors que s'infringeixen contra la dona sotmesa a la violència del seu home i que, després de fugir, troba refugi en el desert egipci, que la crítica feminista llegeix com la confluència de les violències exercides per estructures marcadament patriarcals així com a mostra de les relacions entre Europa i Àfrica (Von Maltzan 2004: 178-179). El sacrifici de les dones es converteix en aquest cas en una protesta: en ningun cas pot fonamentar el discurs de la pàtria/patriarcat. A més, la ubicació en el manicomi permet reunir personatges sense respectar els límits cronològics. Les protagonistes del manicomi són dones: revolucionàries del XIX



o del XX, obreres, emigrants, mares, camperoles, muses de diferent adscripció... Allà comparteixen diàlegs amb poetes reals i inventats i altres personatges masculins.

Ja a *m-Talá* apareixia una profusió de veus i personatges que convidaven a la lectura dramàtica que a *Charenton* resulta evident. De fet, la peça «os zapatos son un obxecto do meu interior», per exemple, en què apareixen com a *dramatis personae* Aquiles i Tetis, només es pot entendre com una llarga i significativa acotació (Pato 2004: 40). La ruptura de gèneres literaris i el constant canvi de pacte de lectura i de moviment de personatges i veus propicia passatges humorístics en els quals es qüestionen els principis més seriosos, tal com es pot apreciar en una escena molt significativa: «é certo que vostede desexa ser Moisés?». L'autora posa en qüestió la figura bíblica. El converteix en el guia del poble jueu i en el «Pare» en una caricatura del discurs patriarcal que sustenta els discursos nacionals. La parodia humanitzada, feminitzada i actualitzada de Moisés acaba sent una nena intel·ligent, per a res sotmesa al mandat del progenitor i conscient de que el patriarca existeix com a tal gràcies a la seva existència, a ella. Rebel·lant-se contra la jerarquia, se li atorga poder a la figura femenina de la dona que verbalitza el seu desig, coneix les seves possibilitats i es presenta com una figura heroica que té la possibilitat de guiar al seu poble. El text, que reproduïm sencer, és rotund:

- é certo que vostede desexa ser Moisés?
- ben, o que si é verdade é que ante min ábrese a possibilidade 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) és una altra de les veus fonamentals amb què es va tancar el segle XX, amb un discurs poètic basat en la defensa de les claus del feminisme, la nació i la sexualitat lèsbica, la qual cosa reforça l'imaginari de la igualtat i de la simetria. Després de diversos llibres en els quals confluïen la lírica i l'èpica, com *Das últimas mareas* (1994), *Arden* (1998) i *Love me tender. 24 pezas mínimas para unha caixa de música* (2005), publica el 2010 *Estremas*, el seu poemari més explícitament polític, dirigit a la contemporaneïtat. En ell, el *j'accuse* de la poesia política, es condueix cap a la interrogació —Romani és una reconeguda periodista. Es pregunta en el poema, i per tant s'interpel·la directament a qui llegeix, que ha de trobar resposta o obrir nous interrogants sobre la comunitat i sobre el propi

feminisme.

El discurs afirmatiu i de revisió dels rols de la segona onada cedeix el lloc a un text en el qual conflueixen la *history* i la *herstory*, i per tant abasteixen de memòria per a interrogar el present. Mihoko Suzuki (1992: 17), quan parla de l'èpica, remarca que els profetes parlen del futur, els poetes del passat i cap d'ells participa dels esdeveniments quan aquests esdevenen. Ana Romaní resitua el lloc de la poeta. La situa en aquest espai liminar i relliscós entre el passat i el futur per a intervenir.

S'interroga públicament sobre el feminisme i la nació, sobre els reptes i els pactes que han marcat la negociació dels feminismes amb la comunitat, precisament en un moment en què el postfeminisme es desmarca tant dels principis del feminisme de segona i la seva institucionalització, en un moment fonamental per al discurs de la nació, tan colpejat per la pràctica política gallega que entra en crisi pels resultats de les polítiques que van portar a terme successius governs de la Xunta de Galicia, el bipartit de Touriño i Quintana, i seguidament per la política de desmantellament de les accions a favor de la cultura i de la nació per part del govern Feijoo. Si Xohana Torres, amb veu profètica, proclama la igualtat de les dones amb el seu «Eu tamén navegar», Ana Romaní (2010: 63) situa la veu lírica del seu poema com «unha tregua no curso das idades». És el qüestionament, i no la afirmació, una intenció transformadora, dirigida a la segona persona, que ha d'assumir la seva responsabilitat en el procés de canvi, que ha d'assumir que és en l'àmbit personal on ha de succeir la revolució en primer lloc.

Del seu poema inicial, que he analitzat des de la perspectiva de la comunitat en un treball anterior (González Fernández, 2012), procedeix el títol d'aquest article: una de les tres preguntes clau que articulen el poemari. La lectura obliga a preguntar-se, en primer lloc, sobre la relació amb l'herència rebuda d'altres dones i feministes; en segon lloc, sobre el resultat de la negociació amb el poder, ja que convida, per exemple, a fer balanç del feminisme institucional; i, en tercer lloc, sobre el lloc que ocupen les reivindicacions feministes en el discurs de la nació (Romaní, 2010: 22).

També en aquest cas la multitud de dones que apareixen en el llibre recull experiències i memòries diverses que es repassen per a, a força de repetició, reivindicar, visibilitzar, legitimar una *herstory*, que reuneix experiències diverses, que s'aparta del discurs totalitari de l'única cosa que fonamenta l'èpica, que parteix de la carn, del cos. En la *history* el paper femení es limitava tradicionalment a maneres de representació que abundaven en el caràcter sacrificial de les heroïnes, que, a més, havien de respondre al principi de substitució: «The principle of substitution and displacement wich

underlies the mechanism of sacrifice and scapegoating explains the arbitrary choice of victim, the infinitive substitutability of the victims, and the repeatability of the sacrifice and scapegoating» (Suzuki 1992: 6). Aquest principi de substitució afecta a qualsevol manera de visibilització de les dones, reduint cada cas, cada dona, a la representació de la «classe», tal com 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).

Sense necessitat de noms propis, a *Estremas* trobem la poesia èpica de qui sap que no es pot delegar la responsabilitat de l'herència rebuda, aquella que en el poemari es representa com a restes arqueològiques d'un trànsit de mamíferes en mig d'un desert, i que s'ha de llegir com una herència política, com la reivindicació revolucionària de les víctimes de la lògica sacrificial. Per aquesta raó, tampoc hi ha lloc per a les heroïnes. No obstant, el poema sap fer-se càrrec d'allò comú i del futur sense oprimir, convidant a l'assemblea a assumir allò polític des del cos i l'experiència.

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

L'èpica s'articula a partir de la lògica acceptada del sacrifici de les dones, ja que hi ha un procés de construcció del subjecte masculí heroic que crea dues alteritats: la dels altres, diferent de nosaltres; la de les altres, diferent del nosaltres. Els models literaris clàssics no van concebre la figura de la autora i les representacions disponibles no s'adeqüen a la capacitat d'agència que reclamen les posicions feministes a l'actualitat, i a la ideologia que subjau als discursos dominants de la comunitat nacional que han fet i fan molt difícil la negociació d'aquesta veu femenina si abans no és sotmesa a algun mecanisme d'anivellació. La representació de la lògica sacrificial aplicada al subjecte femení posava en evidència la desaprovació de la diferència, obligava a la masculinització de la dona convertida –excepcionalment– en heroïna o a l'encarnació metafòrica d'alguna de les qualitats positives de la nació (la màtria, entre moltes altres), quan no es tractava d'una conflictiva innocència que permetia activar un desig masculí, fins i tot una manifestació de violència contra les representacions femenines que recullen, de fet, la violència masculina contra les dones.

Aquesta concepció de l'èpica situava la dona i les seves

---

representacions femenines com una alteritat perillosa dins de la mateixa comunitat que s'havia d'arremolinar al voltant del relat cohesionador i 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).

El relat axial de la comunitat, el nacional, ha resultat impermeable al del subjecte dona, i fins i tot aquell que es consideri «la dona avui», tot i el risc de caure en una afirmació generalista i conjuntural, i per tant qüestionable, rebutible. Si l'èpica basa bona part de la seva capacitat de dotar d'harmonia social i cohesió o, dit d'una altra manera, la intel·ligibilitat de la qual parlava Chus Pato, en la ritualització del sacrifici de les dones, com es pot elaborar una èpica que atengui a les demandes feministes sense sucumbir a una substitució epidèrmica del masculí pel femení?

Davant la idea de la identitat nacional estable, de la societat orgànica, de l'essencialisme i el subjecte polític homogeni, reconeixible i edípic, Chis Pato (1994: 94 i 97) proposa la idea de ramat. Com Donna Haraway en el seu manifest, explica el sentit de *Charenton* en el poema «o meu traballo versa sobre» (Pato 2004:123). El ramat és un concepte polític que serveix per a referir-se als individus que pertanyen a una mateixa classe, o ramat. Es tracta d'un ramat cyborg, basat en la còpia, el simulacre, la parodia, la clonació, la mixtura, és a dir, les claus de què la postmodernitat ha abastit per a derrocar les identitats. De fet, l'heroi es desdobla necessàriament en una multitud, perquè no té sentit en tant que figuració de l'individu que agrupa, que reuneix en una figuració masculina la seva comunitat (Pato 2008: 15). De manera semblant a com concep Ana Romaní la idea de figures i formes que conformen les àrees del desert, el ramat, les restes i l'àrea remetent a una idea de comunitat no homogènia, formada per individus, fonamentada en la diferència. En estreta connexió amb la idea de ramat, Romaní en el seu llibre recupera la memòria de la multitud.

Aquesta escriptura emergeix, per una banda, de la negació de les etiquetes i dels discursos en què les silenciades havien quedat confinades, i per l'altra, de la recuperació de l'experiència, que remet necessàriament al cos, a allò que havia estat cos impossibilitat de l'estàtua, de la víctima i de la mònstrua a qui es dota de veu i parla. En una entrevista d'Arturo Casas a Chus Pato, l'escriptora afirma que el poema no es pot reduir a lírica, si no que es tracta d'una escriptura porosa, situada en la frontera, escrita per una multitud de veus disposades dramàticament.

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).

Val la pena remarcar la confluència en el paisatge deleuzià del desert egipci, tant en les obres de Chus Pato com en les d'Ana Romaní. Convindria cartografiar poèticament i estudiar-ho en oposició al paisatge marí que havia conformat el relat èpic de l'autorreconeixement de les poetes en les dècades de 1980 i 1990. Aquest treball portaria a tractar també la recurrent aparició de les ruïnes a l'obra de Chus Pato –la casa, la nació– i de les restes a la d'Ana Romaní –el cos, les dones, però també la idea de que allò que resta, allò que queda, son les paraules de les poetes, tal com havia afirmat Pato en la seva entrevista amb Arturo Casas (2010).

Finalment, convindria fer una incursió en la comparatística per a entendre l'adequació de les propostes de Pato i Romaní a la literatura política feminista. Christa Wolf va trencar una de les convencions formals de l'èpica, la de la distància entre instàncies narratives del relat, per tal de donar veu als personatges i, en particular, a les heroïnes, des d'una perspectiva feminista. Va desposseir el text èpic de la comoditat del relat totalitzador que construeix i transmet la ideologia dominant, i optà per una subjectivitat que permet als personatges intervenir amb veu pròpia. El relat totalitzador únic, que resultava impossible de recuperar en el marc de la postmodernitat, amb la seva atenció als particularismes, cedeix un lloc al relat polifònic que Bakhtin havia defensat per a la novel·la i que sembla encaixar amb la poesia que s'escriu a partir de finals del segle XX, on l'enunciació es ficcionalitza i es multiplica tot i que aparegui en primera persona. Doncs bé, podem observar un cert paral·lelisme en aquesta ruptura de les convencions èpiques entre els dos llibres que hem analitzat i dos dels llibres més coneguts de Wolf. Com a *Cassandra*, Ana Romaní escull per a *Estremas* l'enunciació en primera persona que és, al mateix temps, la veu del testimoni, de l'experiència, de la denúncia, i sobretot de la interrogació. Com a *Medea. Stimmen* (*Medea. Veus*, en traducció literal), Chus Pato concep *Charenton* com una polifonia de veus que trenquen el pacte de lectura líric i condueixen a la lectura dramàtica, amb la reconfiguració dels personatges i un exercici actiu de recomposició de personatges, amb les seves contradiccions i desencerts. Wolf opta, a la seva *Medea*, per sumar monòlegs en què cada personatge explica la seva versió d'allò que ha ocorregut i al final disposem d'una visió complexa i matisada. Chus Pato, en canvi, opta per submergir decididament el seu *Charenton* en els territoris de la dramaturgia.

Els territoris de l'èpica feminista necessiten, després d'apartar-se de

la masculinitat heroica per a pensar la comunitat des de l'experiència i el cos, i en temps present, fer-se càrrec de la diferència i de la multitud, irreductibles a la homogeneïtat.

Són dos els models de poema èpic que hem analitzat des d'una localització feminista, però que no anuncien res perquè no formulen cap utopia: en la lectura, Chus Pato apel·la de manera imperativa; Ana Romaní interpel·la tot interrogant.

## 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.poesiagallega.org/fileadmin/arquivos/Revistas/REVISTA\\_POESIA\\_2.pdf](http://www.poesiagallega.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.