

# 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 intervir 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 sexualidade lésbica, 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.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.

# ¿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](mailto: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](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 declaman 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 poetisas 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 poetisas, 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.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.

# HOW DO *THEY* HANG FROM THE NATION? ON EPIC POETRY AT THE BEGINNING OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

**Helena González Fernández**

*Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona*

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

**Recommended citation** || GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2013): "How do *they* hang from the nation? On Epic Poetry at the beginning of the Twenty-First Century" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 8, 13-27, [Consulted on: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero08/08\\_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-en.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-en.pdf)>

**Illustration** || Paula González

**Translation** || Ursula Scott

**Article** || Upon request | Published on: 01/2013

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**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)

The classic definition of the epic poem in the West refers to a glorious account of a hero or heroes' past deeds recorded in a setting of both nation and city; in other words, of community and public space - both distinctly patriarchal and heterosexual. The cultural technologies involved in producing these key concepts, as is the case with literature itself, are largely based on the fact that the epic is a genre that reinforces and extends the power of speech, and is therefore at the service of an ideology. As one of the genres creating the dominant discourse, however, the epic was accepted as a leading contributor to the collective imagination that aims to promote social cohesion and harmony. It appeals to the essence and to a form of communal sentimentality that serves as an indicator of the change of paradigm, in other words how the idea of collective thought is structured and rendered intelligible.

A common explanation is that this principle of cohesion is produced by an opposition effect against those other alterities that together create an impression considered "foreign" or external to the common story, and establishes an impermeable configuration of the idea of border (geographical, cultural, racial, ethnic, linguistic ...). However, there are accepted and naturalized internal alterities, invisible to one's own community, or at least passed over as secondary, as feminist analysis insists on explaining and demonstrating. So this is a construction process of the subject that creates two alterities: that of the others, different from us; and that of the (female) others, different from us (females). And the epic, as a genre whose capacity for cohesion and social and internal harmony relies largely on the ritualization of sacrifice, is based then on an accepted logic of the sacrifice of women.

In her reference study on feminist reinterpretation of the classical epic, *Metamorphoses of Helen*, Mihoko Suzuki followed this line of critical thinking arguing that the stories representing the dominant communities - in this case let's take the story of the nation in Galicia - assert cohesion by attacking those internal alterities. In her view, those differences that seem more obvious, as well as more necessary for managing roles in society, would be women and minorities (Suzuki, 1992: 8). If the traditional conception of the nation reinforced by the epic as a normative discourse acts according to a principle of homogeneity, then these texts act as levelers of every kind of "difference". Even in the case of emerging national tales, in which the definition of *us* against the *others* is more visible and better defined, it is clear that a distancing operates between the us / others and us (women) / others (women). This separation is a response to an accepted logic of the "sacrifice" of women who are part of the

---

community, in other words, their confinement in roles and secondary or monstrous and frightening representations precisely because of the difference of sex / gender. This makes it very easy to understand what the commonplace use of gender roles in the hegemonic discourse of the nation is responding to, acting, let us not forget, as hegemonic communal narrative and as *all-encompassing umbrella* in relation to other discourses. The hero, representing the idea of national ordinary, combines the positive qualities that are attributed to the community and stars in the all-embracing cohesive story. Within that framework, however, the female figures, who are almost always described in terms of their family ties, as mother-daughter-widow, as “part of” or “dependent on”, become a metaphor for the hero’s shortcomings, desires and fears.

Yet this difference or distance is a constitutive factor in definitions of the community developed in the second half of the twentieth century, and it is considered a constituent figure of the common idea (Birulés, 2012). From this point of view, the internal differences cease to be considered as an undervalued or irrelevant stroke, and mechanisms to alter and transform the homogenizing story to include these formative differences are put in place. For this reason, feminist rewritings of the epic are an indicator of the negotiation of gender roles. Their aim focused on denaturing and countering the internal difference being understood as otherness. Thus, “esta reescritura que hace que el reloj vuelva a empezar de cero” (Pato, 2004: 116), reveals and demolishes the mechanisms that control and exclude women.

Perhaps this is the way the rewritings of Antigone, Medusa or Penelope should be understood: affirmative and exemplary figures to contemporaneity. Likewise the rereadings practised on the female representations that underpinned the inherited discourse of the nation but were deprived of their emancipatory capacity before being included in the hegemonic narrative. A little-known and striking case in point would be the figure of “la viuda de vivo”, a fundamental and even foundational representation of the nation speech in Galicia. Created by Rosalía de Castro in Book V of *Follas novas*, this figure became one of the metaphors that best represented the injustice suffered by the nation and that turned it, consequently, into a community wounded by migration and poverty. As we read in the text, (not in the prologue - a paratext with different intentions to the ones that can be found in the poems), the “viuda de vivo” is a lonely woman endowed with desire and subjectivity, though never allowed to become a heroine. Through the poems, an agency capacity, which the female metaphors of the nation lack, gains ground. However, the hegemonic discourse of the nation appropriated this figuration through the mechanisms of rewriting and reinterpretation according to the ideological patriarchal codes that structure the nation. By modifying her body (making her

---

older), her family circumstances (making her a mother) and leaving her to an unresolved penelopian wait, the subversive potential of the widow as a single woman who decides her own fate is neutralized. This is how Rosalia de Castro wrote her in her poems: the “different” woman in the community, endowed with a fundamental capacity to act and able to make decisions that break with the idea of women as procreator and guarantor of the nation, since she first attempts suicide to end her pain and loneliness before deciding to follow the migration path. The same “viuda de vivo” is immediately reinterpreted. She is immobilized as passive and sacrificial metaphor for the nation, and ultimately the order of the patriarchal community genders is restored (González Fernández 2009: 2012).

The reappropriation and rewriting of the silenced heroines, although it remains fully current and even necessary, is not a sufficient response to the expectations and demands of women. The discourse of the nation needs to modernise the formulas of its epic writing to include the difference of women as an unquestionable element of the nation story. That story should reject the comfort of the retrospective tale, based on an heroic figure who turns out to be ineffective, and simultaneously delay the transformation of speech, either until one of the set goals is achieved, or until utopian attainment, which would result in a *contradictio in terminis*.

We should bear in mind that Galician literature has, in recent decades, been showing signs of greater acceptance of women writers’ literary output. Although the logic of the totalizing umbrella still operates, under which the discourse of the nation behaves like the communal story in which the “other” discourses produced within the community are inscribed, after the leveling mechanisms operate, models of epic poetry that incorporate feminist debates do appear, and not precisely in the margins of the literary field. What I aim to present here are two models of nation epic poetry that seek to intervene in its present, from a position located in the female and feminist subject.

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

Chus Pato is an indispensable poet when trying to follow the issue of gender and epic in recent Galician literature. At the moment she is the living poet with the greatest international renown, no doubt thanks to the translations of her books and to her participation in international poetry forums, such as the 43rd Poetry International Festival Rotterdam. And it is precisely in this festival’s official information that we find a profile of the author, written by her English translator and a writer herself, Erin Moure, in which it is emphasized

that she is a political poet focused on the idea of the nation and language:

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, who was one of the most unique voices of the explosion of female authorship poetry in the 1990s, opened the twenty-first century with a poetic project of great political ambition: to challenge and write the epic of the nation with emancipation as its fundamental starting point (emancipation of the nation, women, defense of the language and the model of society built by capitalism). She did so with the aesthetic tools of postmodernism and the conviction that the poem is a linguistic machine of freedom. In the year 2000, the first book of a radically political and experimental poetry series entitled *m-Talá* (2000) was published. It was followed by *Charenton* (2004), *Hordas de escritura* (2008) and *Secesión* (2009). The texts are full of definitions of the political nature of writing and the discursive character of common identity.

In one of the poems in *Charenton*, entitled “vale!, non te me poñas rallante”, the poetic voices respond to the conditioned expression of someone in a mental institute, where a dialogue is reproduced that effectively describes its poetic proposal:

—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).

The elided section of this quote consists of a jumble of names and birth and death dates that serves to list the foundations of the Galician literary canon (Pondal, Curros, Rosalía, Cabanillas, F. Herrera and Viqueira) along with mentions of European authors from the nineteenth century (Byron, Baudelaire, Rimbaud). These lists constitute textual evidence of the delirium of the poetic voice that is found, like the Marquis de Sade, in the mental institute of *Charenton*, and has as subtext the *Marat / Sade* by Peter Weiss, which involves a vast fabric of intertextual references to Brechtian epic theater. An historian by profession, Chus Pato's epic proposal is always written with an awareness of a past that is reappropriated but from which she also moves away, aware that the comfort of the past tense and the origin is not enough to describe the present. In

---

one of the first poems in *Charenton*, “cando afirmo”, she explains how she conceives, through experience in the first person, the myth of the origin of the nation. In this way she underscores the countless differences:

«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).

This text is followed by several fragments that place the utterance - the voice - outside the modern conception of history and progress. She chooses the representation of the cyborg to indicate the subject in order to depart from the realistic agreement, a pact of interpretation adjusted for consideration of space and time, in other words, geography and history, the territory and the *ethos*. The cyborg, a political figure Chus Pato had taken from Donna Haraway in previous works, releases the subject from the idea of progress and moves away from the classical and prophetic epic. As she would affirm in a later book of poems, *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). It is precisely because she knows how the passages are woven and how they work that she persistently explains that we are at a point in history when essentialism has been overcome. One of the texts that best illustrates the changes that occurred in how the community is written, the *sensus communis*, can be found in her “Diálogo entre esta musa e a alma”, which refers to the dialogue which opens, by way of an introduction, *El caballero de las botas azules* by Rosalía de Castro. The muse makes use of the classic genre of discussing the arts to explain the changes in the definition of community, *art* and *identity*. She defines beauty as a communicable and understandable code for the community, as opposed to the sublime, which is a huge step since it involves the appearance of words “que nada desexan”. In the same text she defends ethics as an exercise of freedom in contrast to aesthetics, which are understood as an indicator of shared taste or evidence of the acceptance of dominant opinion, and therefore reclaims the political text, the text that takes responsibility for the present (Pato 2004: 115). The character chosen to defend this conception of poetry is the revolutionary muse that quotes Hanna Arendt and Antigone, Auden and Hölderlin, and argues for a poetry that appeals to the one who reads: “a palabra ten a forza dunha obriga fronte a unha segunda persoa: ESCÓITAME/ nada se relata nel” (Pato, 2004: 155).

We are told in the pages of *Charenton* that it was written by two

---

female enunciative functions: the “author” and a character-author, Liberdade Aguirre. Breaking the moulds between fiction and institution, between literature and biology, this writer fits perfectly into the generational schemas used by the Galician literary historiography: her DNA spiral weaves itself thoroughly into avant-garde Galician poetry from the middle of the twentieth century. So she would, for instance, be the alter ego of Heriberto [Bens], a pseudonyms used by Xosé Luis Méndez Ferrín, one of Pato’s reference poets to whom the fictional authors of *Charenton* pay homage. This process of multiplication and fictionalization of the lyrical instance calls into question the stable figure of the Author as *auctoritas*. If the position of the utterance is fragmented and destabilized in this way, it is not possible to succumb to the organized and intelligible narrative that the classical epic requires. Chus Pato explains the complexity of this figure in an interview:

«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, a fictitious whose name is loaded with revolutionary and heroic connotations, is described as a woman of a certain age, thus breaking the inertia of only imagining the revolutionary heroines of fiction in young bodies. In addition, she calls herself a friend of Franziska Ranner, a character created by Ingeborg Bachmann, marked by the violence inflicted on her during her treatment for hysteria and trauma by her husband, a psychiatrist who used her as a test subject for Nazi experiments. Subjected to her husband’s violence, Ranner represents horrors against womankind. After fleeing, the husband found refuge in the Egyptian desert so feminist criticism has interpreted this character as a confluence of violence exercised by highly patriarchal structures as well as evidence of the relationship between Europe and Africa (Von Maltzan 2004: 178-179). In this case, the sacrifice of the women turns into protest; there is no way it can strengthen the discussion of nation or patriarchy. In any case, the setting of the mental institution allows characters to be brought together without respect for chronological limitations. The institution’s inhabitants are the women: nineteenth and twentieth century revolutionaries, workers, migrants, mothers, farmers, muses of varying designations... There they share dialogues with real and invented poets and other male characters.

In *m-Talá*, a profusion of voices and characters had already appeared, inviting the dramatic reading that seems obvious in *Charenton*. In fact, the piece “os zapatos son un obxecto de meu interior”, for example, in which Achilles and Thetis appear as *dramatis personae*, can only

---

be understood as a long and meaningful list of stage directions (Pato 2004: 40). The rupture of literary genres along with a reading pact and movement of characters and voices that continually fluctuate encourage moody passages in which the most serious principles are questioned, as can be seen in a humorous and very significant scene: “¿é certo que vostede desexa ser Moisés?” (Is it true that you want to be Moses?). The author calls the biblical figure into question. She turns the leader of the Jewish people and the “Father” into a caricature of patriarchal discourse that sustains national discourses. The humanized, feminized and updated parody of Moses turns out to be a smart girl, not remotely obedient to her forbear’s command and aware that the patriarch exists as such thanks to her existence, thanks to her. The upending of the hierarchy empowers the female figure of the woman who expresses her desire, recognises her possibilities and comes forward as an heroic figure who has the potential to lead her people. The text, reproduced here in its entirety, is unequivocal:

- 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 (carríño 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) is another of the fundamental voices that could be heard at the close of the twentieth century with her poetic discourse based on the defense of the key issues of feminism, the nation, and lesbian sexuality, which reinforces the imaginary of equality and symmetry. After several books in which the lyrical and the epic converged, such as *Das últimas mareas* (1994), *Arden* (1998) and *Love me tender. 24 pezas mínimas para unha caixa de música* (2005), in 2010 she published *Estremas*, her most explicitly political book of poems addressing contemporaneity. In it, the *j'accuse* of political poetry, she gets on with the questioning -Romaní is a well known journalist. She ponders questions in the poem, and therefore directly questions the reader, who must find answers or ask new questions about the community and about feminism itself.

The affirmative discourse and review of the roles of the second wave gives way to a text in which *history* and *herstory* meet and consequently provide the memory required to ask about the present. Mihoko Suzuki (1992: 17), discussing the epic, notes that the prophets speak of the future, the poets of the past and that none of them participate in the events when they occur. Ana Romaní relocates the

place of the poet. She positions her in that preliminary and elusive space between the past and the future so as to intervene.

She wonders publicly about feminism and the nation, about the challenges and covenants that marked the negotiation of feminism with community, precisely at a time when postfeminism is moving so far from the principles of second wave feminism and its institutionalization. Precisely at a critical time too for the nation discourse, so knocked by Galician political practice reaching crisis point as a result of policies enacted by successive governments of the Xunta de Galicia and the bipartisan of Touriño and Quintana and followed by the policy of dismantling acts which favoured culture and nation in Feijoo's government. If Xohana Torres, with a prophetic voice, proclaims the equality of women with her "Eu tamén navegar", Ana Romaní (2010: 63) puts the lyrical voice of her poem as "unha tregua no curso das idades". It is the questioning, not the statement, which has a transformative intent, addressed to the second person, who must assume their responsibility in the process of change, who must assume that the revolution should initially occur in one's own life.

From her initial poem, which I analyzed from the perspective of the community in a previous work (González Fernández, 2012), comes the title of this article: one of the three key questions that articulate the book of poems. In the first instance, the reader is forced to reflect on the relationship with the heritage of other women and feminists; secondly, the reader must examine the result of the negotiation with power, since it invites, for example, an assessment of institutional feminism; and, thirdly, the reader must look at the position feminist demands occupy in the discourse of the nation (Romaní, 2010: 22).

Also, in this case, the multitude of women featured in the book gathers many varied experiences and memories that are reexamined so as to vindicate, highlight and legitimise a *herstory* through repetition. This *herstory* collects diverse experiences and moves away from the totalitarian discourse of the one underpinning the epic, which departs from the flesh, from the body. In *history*, the role of the feminine was traditionally limited to types of representation that abounded in the sacrificial character of the heroines, who also had to respond to the substitution principle: "The principle of substitution and displacement which underlies the mechanism of sacrifice and scapegoating explains the arbitrary choice of victim, the infinitive substitutability of the victims, and the 23 repeatability of the sacrifice and scapegoating" (Suzuki 1992: 6). This substitution principle affects all forms of making women visible, reducing each case, each woman, to a representation of womankind as Ana Romaní denounces in the poem "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).

Without the need for proper names, we find in *Estremas* the epic poetry of someone who knows that you cannot delegate responsibility for the received legacy, represented here by archeological remains of mammalian traffic in the middle of a desert, which must be read as a political heritage, as the revolutionary demands made by victims of sacrificial logic. For that reason, there is no room for heroines. Nevertheless, the poem knows how to take charge of the communal and the future without mangling them, inviting the assembly to take on the political via the body and experience.

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

The epic is built on the accepted logic of the sacrifice of women, since there is a construction process of the heroic male subject creating two alterities: that of the other, different from us, and the (female) other, different from us. Classical literary models did not conceive the figure of the female author and the available representations are not adapting to the capacity for action that the feminist positions currently demand. The ideology behind the dominant discourses of the national community made and are making it very difficult to negotiate this female voice without first undergoing some leveling mechanism. The representation of the sacrificial logic applied to the female subject demonstrates how the rejection of difference required the masculinisation of the -exceptional- woman converted into heroin or the metaphorical incarnation of any one of the nation's positive qualities (the motherland, among many others), when not of a troubled innocence that allows the stirring of male desire, or even demonstrations of violence against women figures who in fact collect male violence against women.

This conception of the epic transformed woman and female representations into a dangerous otherness within the same community which ought to swirl around the cohesive and foundational story “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).

The axial story of the community, the nation, proved impervious to the subject of women, and even to whatever can be considered

“today’s woman”, at the risk of falling into a general, prevailing and therefore questionable and easily refutable statement. If the epic bases much of its ability to provide social harmony and cohesion, or put another way, the intelligibility that Chus Pato talked about, in the ritualized sacrifice of women, how can we discuss an epic poetry that addresses feminist demands without succumbing to an epithelial substitution of the masculine for the feminine?

Facing the idea of stable national identity, organic society, essentialism and a homogeneous political subject, both recognizable and oedipical, Chus Pato (1994: 94 and 97) proposed the idea of the herd. Similarly to Donna Haraway in her manifesto, she explains the meaning of *Charenton* in the poem “o meu traballo versa sobre” (Pato 2004: 123). The herd is a political concept used to refer to individuals belonging to the same class or flock. In this case it is a cyborg herd, where the copy, the simulation, the parody, the cloning and the mixture prevail; in other words, the tools provided by postmodernity to demolish identities. In fact the hero necessarily divides in a crowd, because the idea of hero is senseless as an individual figure who gathers in groups, who joins his community together in a single male character (Pato, 2008: 15). In a similar way to how Ana Romaní conceives the idea of shapes and forms that define desert areas, the herd, the remains and the area all refer to an idea of community which is not homogeneous, but is composed of individuals and based on difference. In close connection with the idea of herd, in her book Romaní regains memory of the multitude.

This writing emerges on the one hand from the denial of the labels and speeches in which the silenced women were confined; and on the other hand from the recovery of experience, which necessarily refers to the body, to that which was the prevented body of the statue, of the victim and of the monstrous woman who finds herself a voice and speaks. In an interview of Chus Pato by Arturo Casas, the author declares that the poem cannot be reduced to the lyrical, but instead involves a porous writing, situated on the border and written by a multitude of voices dramatically arranged.

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).

It is worth highlighting the convergence in the Deleuzian landscape of the Egyptian desert in Chus Pato’s works as well as in Ana Romaní’s. It would be interesting to poetically map and to study in opposition the seascape that shaped the epic tale of self-recognition

---

of the poets in the 1980s and 1990s. This work would also address the recurrent appearance of the ruins in Chus Pato -the house, the nation- and of the remains in Ana Romaní -the body, women- but also with the idea that what remains are the poets' words, as Pato stated in her interview with Arturo Casas (2010).

Finally, an inroad should be made into comparativism so as to understand the adequacy of Pato's and Romaní's proposals to feminist political literature. Christa Wolf broke a formal convention of the epic, that of the distance between the telling and the narrative instance, to give voice to the characters, and in particular, to the heroines, from a feminist perspective. She stripped the epic text of the comfort of the totalizing tale that constructs and transmits the dominant ideology, and opted for a subjectivity that allows the characters to intervene with their own voices. The unique totalizing narrative that was impossible to recover within the framework of postmodernism, with its attention to particularities, gives way to the polyphonic story that Bakhtin defended in the novel and which seems appropriate for the poetry written at the end of the twentieth century in which the utterance is fictionalized and multiplied even though it appears in the first person. And then a certain parallel can be seen in that break with epic conceptions between the two books under review and two of Wolf's most popular books. As in *Cassandra*, Ana Romaní chooses for *Estremas* first person narration that is simultaneously the voice of testimony, experience, denunciation and especially interrogation. As in *Medea. Stimmen (Medea. Voices, literally translated)*, Chus Pato conceives *Charenton* as a polyphony of voices that break with the lyrical reading pact and lead to dramatic reading, with the reconfiguration of characters and an active exercise of restructuring characters along with their contradictions and mistakes. In *Medea*, Wolf opts to add monologues, in which each character explains their version of what happened and in the end we have a complex and nuanced view. So to all, Chus Pato decidedly chooses to immerse her *Charenton* in the territories of drama.

The territories of the feminist epic need, therefore, to move away from heroic masculinity in order to imagine the community through experience and through the body, and in the present, taking charge of the difference and the multitude, impregnable to the homogeneous.

We have analysed two models of epic poetry from a feminist viewpoint, but neither announces anything because they do not formulate utopia: in the reading, Chus Pato addresses urgently; Ana Romaní seeks explanations questioningly.

## Works Cited

- 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.

# «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 subaltern a 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 anivelladors 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 gallec (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 Marquès 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 remet en 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.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.

# «COMO PRENDEN ELAS DA NACIÓN?» XXI. MENDEAREN HASIERAKO POESIA EPIKOARI BURUZ

**Helena González Fernández**

*Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona*

*helenagonzalez@ub.edu*

**Aipatzeko gomendioa** || GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2013): "«Como prenden elas da nación?» XXI. mendearen hasierako poesia epikoari buruz" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 8, 13-27, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero08/08\\_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-eu.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-helena-gonzalez-fernandez-eu.pdf) >

**Ilustrazioa** || Paula González

**Itzulpena** || Nagore Pérez

**Artikuluua** || Jasota | Argitaratuta: 01/2013

**Lizentzia** || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



**Laburpena II** Hartu al dezake poetak gu-a bere gain, geroratze utopikotik abiatuta egituratutako komunitate sentimentalaren ideia-aren aurrean amore eman gabe? Nola eztabaida ote dezake denbora emakumeak edo menpeko nazioa direla-eta bata bestea aterki totalizatzailleak bezala barne hartu gabe? Nola eraiki epika ez heroikoa, komunitatearen jatorriari buruzko narrazio mitikoak edo teknikak posible ez diren unean? 2000 urtetik aurrera argitaratutako poema-liburuetan, Chus Patok eta Ana Romaník poesia epikoa eraldatzen dute eta, horrela, komunitatea galdekatzeko ereduak eskaintzen dituzte, identitate nazionala aztertzeko desberdintasun sexuala abiapuntutzat hartuta.

**Gako-hitzak II** Chus Pato | Ana Romaní | poesia epikoa | feminismoa | nazioa | komunitatea.

**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)

Poesia epikoaren Mendebaldeko definizio klasikoak iraganeko gertakarien narrazio loriatsuetara garamatza; heroiak dira protagonista, eta nazio nahiz hiri konfigurazioa da nagusi, hau da, komunitatea eta espazio publikoak, nabarmenki patriarkalak eta heterosexualak direnak. Kontzeptu giltzarri horien ekoizpenean parte hartzen duten teknologia kulturalak, literaturaren beraren kasuan bezala, oinarrituta daude, hein handi batean, epikaren izaeran; finean, genero horrek boterearen diskurtsoa indartu eta hedatu egiten du, eta, hartara, ideologia baten zerbitzura dago. Kontakizun epikoa gorabehera, diskurtso nagusiaren ekoizleetako bat irudikari komunalaren bi hornitzaile nagusietako bat dela onartu zen, eta irudikari horren xedea da kohesio eta harmonia soziala sustatzea. Hala, paradigma aldaketaren adierazletzat, hots, erkidearen ideia egituratu eta ulergarri egiteko moduaren adierazletzat, balio duen muinera edo sentimentalismo komunalaren formara jotzen du.

Sarri azaltzen da kohesio hatsarre hori sortu egiten dela oposizio efektuaren bidez, alegia, «arrarotzat» jotzen den hori osatzen duten bestetasun horiekiko oposizioaren eraginaren bitartez. «Arrarotzat» jotzen dena erkidearen kontakizunetik kanpo dago, eta muga ideiarren konfigurazio iragazgaitzean oinarritzen da (muga geografikoa, kulturala, arrazakoa, etnikoa, linguistikoa...). Hortaz, barruko bestetasun onartuak eta naturalizatuak daude, komunitatearentzat berarentzat ikusezinak direnak, edo, nolahi ere, bigarren mailako gisa gutxietsi direnak, analisi feministak azaltzen eta frogatzen tematu diren bezalaxe. Hala, subjektua eraikitzekeko prozesu honek bi bestetasun sortzen ditu: besteena, gurearekiko desberdina dena; beste emakumeena, gu osoarekiko desberdina dena. Eta epikak, gizartearen barruko kohesioa eta harmonia sakrifizioaren erritualizazioan oinarritzen dituen generoa den heinean, emakumeen sakrifizio onartuaren logika du funtsean.

Illo kritiko horri jarraiki, Mihoko Suzukik, epika klasikoaren berrinterpretazio feministari buruzko ikerlanean (*Metamorphoses of Helen*), defendatu zuen komunitate nagusiak osatzen dituzten kontakizunek —kasu honetan, Galiziako nazio kontakizunaz mintza gaitzke— kohesioa berretsi egiten dutela, barruko bestetasun horiek biktimizatuta. Bere iritziz, desberdintasun nabarmenenak, bai eta gizarteko rolak egituratzeko beharrezkoenak ere, emakumeak eta gutxiengoak liriateke (Suzuki, 1992: 8). Epika indartzen duen nazio tradizionalaren ikusmoldeak, diskurtso arauemailea den heinean, homogeneousazio hatsarrearen arabera jokatzeko badu, orduan testuek «desberdintasun» guztien mailakatzailerik gisa jokatzeko dute. Gauza bera gertatzen da kontakizun nazional hasiberrien kasuan; horietan, *gu*-ren definizioa *besteak*-en aurrean ikusgarriagoa edo

---

hobeto definitua suertatzen da, eta agerikoa da halako aldentzea dagoela *gu/besteak*-en eta *gu/beste emakumeak*-en artean. Hartara, komunitatearen parte diren emakumeen «sakrifizioaren» logika onartzetik dator, hau da, roletan eta bigarren mailako irudikatzeetan edo irudikatze izugarrietan ixtetik dator, hain zuzen, sexu/genero desberdintasunak berak izututa. Modu horretan, behar bezala ulertzen da zeri erantzuten dion generoaren rola modu topikoak erabiltzea nazioaren diskurtso hegemonikoan; erkidearen kontakizun hegemoniko zein *aterki totalizataile* gisa jokatzeko du gainerako diskurtsoekin alderatuta. Heroia erkide nazionalaren ideia horren irudia da, eta, hortaz, komunitateari egozten zaizkion bertute positiboak ditu eta kohesioa ematen duen kontakizun totalizatailearen protagonista da. Beraz, esparru horretan, emakumezkoak ia beti familia loturen arabera deskribatzen direnez (ama-alaba-alargun, hots, «nor baitengandik abiatuta» edo «nor baiten menpean»), heroien gabezien, nahien eta beldurren metafora bihurtzen dira.

Hartara, desberdintasuna, distantzia, XX. mendearen erdialdetik aurrera eginiko komunitate definizioen faktore erataileak da, eta ideia erkidearen figuratza jotzen da (Birulés, 2012). Ikusmira horretatik, barruko desberdintasunak ez dira, honezkero, marra gutxietsi edo hutsaltzat hartzen, eta kontakizun homogenezatzailea iraultzeko eta eraldatzeko mekanismoak dira, desberdintasun horiek erataile gisa sartzeko. Hain zuzen, epikaren berridazketa feministak genero-rolen negoziatioaren adierazle dira, eta horien xedea izan zen bestetasun gisa ulertutako barruko desberdintasuna bideratzea, lehentasunez, desnaturalizatza eta aurkako argudioak ematera. Horrela, «esta reescritura que fai que o reloxo volva empezar de cero» (Pato, 2004: 116) oinarri hartuta, emakumeak kontrolatzeko eta baztertzeko mekanismoak agerian jarri eta eraisten dira.

Pentsatzen dut horrela ulertu behar direla Antígona, Medusa edo Penelope baiezko figuren —eta ereduak garaikidetasunerako— berridazketak; halaber, nazioaren inguruan oinorde gisa hartutako diskurtsoa oinarri duten irudikatze femeninoen gaineko berrirakurketak ere horrela ulertu beharko lirateke, baina aintzat hartzekoa da gaitasun emantzipatzailea kendu egin zitelako kontakizun hegemonikoak sartu aurretik. Adibide gisa, bizi denaren alarguna dugu, oso deigarria eta ezezagun samarra dena; Galizian egiten den nazioaren diskurtsoko irudi ezinbestekoa da, ia-ia sortzaileetakoak. Irudikatze hori Rosalía de Castrok sortu zuen *Follas novas* laneko V. liburuan, eta nazioak jasaten zuen bidegabekeria hoberen erakusten omen zuten metaforetako bat bihurtu zen. Ondorioz, nazioa emigrazioak eta pobrezia zauritutako komunitate bihurtu zuen. Testuan irakur daitezkeenez —hitzaurrean ez, poemetan topa daitezkeenei baino beste asmo batzuei erantzuten dien paratestua baita—, bizi denaren alarguna bakarrik dagoen emakumea da, nahiaz eta subjektibotasunez betea, heroi izatea

---

inoiz bururaten ez zaiona. Poemetan zehar, nazioaren metafora femeninoek ez daukaten gaitasuna hartuz doa. Dena den, nazioaren diskurtso hegemonikoak irudikatze hori bere egin zuen berridazketa eta berrinterpretazio mekanismoak erabilita, nazioa egituratzen duten giltzarri ideologiko patriarkalen arabera. Gorputza (handiagoa eginda) nahiz familia egoera aldatuz (ama bihurtuta), eta irtenbiderik gabeko itxaronaldi penelopearrean utziz, bizi denaren alargunak duen ahalmen iraultzailea neutralizatu egiten da, bere bizitzaren inguruan erabakitzen duen emakume bakartia den heinean. Horrelaxe idatzi zuen Rosalía de Castrok poemetan. «Desberdina» komunitatearen barruan, baina funtsezko agentibitatea duena. Gai da emakumea sorrarazle eta nazioaren bermatzaile gisa hausten duten erabakiak hartzeko; izan ere, hasiera batean bere buruaz beste egiten saiatzen da mina eta bakardadeari amaiera emateko, eta erabakitzen du emigrazioaren bidetik jotzea. Bizi denaren alargunak berak berehala berrinterpretatzen du bere burua. Nazioaren metafora pasiboa eta sakrifiziozkoa da, eta, finean, komunitate patriarkalaren genero-ordena lehengoratzen da (González Fernández 2009 eta 2012).

Alabaina, isilarazitako emakume heroien birjabetzeak eta berridazteak, indarrean jarraitzen badute eta oraindik beharrezkoak badira ere, ez dute sakontzen emakumeen itxaropenei eta eskaerei erantzuteko. Nazioaren diskurtsoak idazketa epikoaren formulak eguneratu behar ditu, emakumeen desberdintasuna sar dadin, nazioaren kontakizunaren osagai eztabaida ezina den heinean. Kontakizun horrek alde batera utzi beharko luke atzera begirako kontakizunaren konforta, eraginkorra suertatzen ez den figura heroikoan oinarritua, eta, aldi berean, diskurtsoaren eraldaketa atzeratzen saihestea, ezarritako helburuetako bat lortzen den unera arte, edo utopia eskuratu arte; hori, edonola ere, *contradictio in terminis* litzateke.

Aintzat hartzekoa da literatura galiziarra azken hamarkadetan erakusten ari delako emakumeen ekoizpen literarioa hein handi batega onartzen dutela. Haatik, aterki totalizatzailearen logikak eragiten jarraitzen du, eta, horren arabera, nazioaren diskurtsoak erkidearen kontakizunak bezala jokatzen du. Bertan erakusten dira, mailakatze mekanismoek jardun ondoren, komunitatearen barruan sortzen diren «beste» diskurtsoak; eztabaida feministek ekartzen dituzten poesia epikoaren ereduak agertzen dira, baina ez literatur eremuaren bazterretan. Hemen aurkeztu nahi dudana zera da, bere orainaldian parte hartzeko nahia duen nazioaren poesia epikoaren bi eredu, subjektu femenino eta feministan kokatutako ikuspuntutik.



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

Chus Pato poeta ezinbestekoa da orain gutxiko literatura galegoan, genero eta epika kontuei jarraitzeko. Gaur egun, nazioarteko proiektio handiena duen eta bizirik dagoen emakumezko poeta da, zalantzarik gabe, bere liburuen itzulpenei esker eta nazioarteko foru poetikoetan (esate baterako, 43rd Poetry International Festival Rotterdam delakoan) parte hartzeari esker. Hain zuzen, jaialdi horren informazio ofizialean egilearen profila topatu dugu, bere obra ingelesera itzultzen duen itzultzaileak berak idatzita (Erin Moure, idazlea bera ere), eta bertan igartzen da nazioaren eta hizkuntzaren ideian arreta jartzen duen poeta politikoa dela:

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 Patorena ahots berezietakoa izan zen emakume egileen poesia 1990eko hamarkadan lehertu zenean, eta XXI. mendeari hasieraemanzionhandinahipolitikoizugarrikoproiektupoetikobatekin: nazioaren epika zalantzan jartzea eta idaztea, emantzipazioaren giltzarri ideologikoetatik abiatuta (nazioaren emantzipazioa, emakumeena, hizkuntzaren defentsarena, kapitalismoak eraikitako gizartearen ereduarena). Postmodernitatearen lanabes estetikoak erabiliz egin zuen, poema askatasunaren hizkuntza makina dela sinetsirik egonda. 2000 urtean, erradikalki politikoa eta esperimentala izango zen sorta poetikoaren lehen liburua argitaratu zuen: *m-Talá* (2000). Horren ondoren, hauexek plazaratu zituen: *Charenton* (2004), *Hordas de escritura* (2008) eta *Secesión* (2009). Testuak idazketaren izaera politikoei nahiz identitate erkidearen izaera diskurtsiboari buruzko definizioz josita daude.

*Charenton* obrako «vale!, non te me poñas rallante» poeman, ahots poetikoek eroetxe literarioan dagoenaren adierazpen baldintzei erantzuten diete; hona hemen bere poetika ondo deskribatzen duen elkarrizketa bat:

—está vostede a dicir que a soberanía reside na Literatura?  
—a Lírca non pensa o mundo, pero inventa os nomes que declaman 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).

---

Aipu horretan ezabatutako zatia izenen eta jaiotza zein heriotza daten nahaste batek osatzen du, literatura kanon galegoaren oinarriak zerrendatzeko balio duenak (Pondal, Curros, Rosalía, Cabanillas, F. Herrera eta Viqueira), bai eta XIX. mendeko egile europarrak aipatzeko ere (Byron, Baudelaire, Rimbaud). Zerrendok ahots poetikoaren desbideratzearen froga testuala dira, eta, Sadeko markesaren kasuan, Charentongo eroetxean dago; orobat, azpitesua Peter Weissen *Marat/Sade* da, eta horrek zera dakar, antzerki epiko brechtirra zuzentzen gaituen testuarterako erreferentzien ehun trinkoa. Chus Pato historiagilea da prestakuntzaz, eta bere proposamen epikoa beti idazten da berriro jabetzen den baina, aldi berean, aldentzen den iraganaren kontzientziaz baliatuta. Hala, jakitun da lehenaldiaren eta jatorriaren konforta ez dela aski oraina deskribatzeko. *Charentongo* hasierako poemetako batean, «cando afirmo» izenekoan, azaltzen du nola sortzen duen nazioaren jatorriaren mitoa, lehenengo pertsonan izandako eskarmentua abiapuntu. Horrela, ezin zenbatuzko aldeak nabarmentzen ditu:

«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).

Testu horri beste hainbat zatik jarraitzen diote, enuntziatua — ahotsa— historiaren eta aurrerapenaren ikusmolde modernotik at kokatzen dutenek. Ziborg bat hautatzen du subjektua lokalizatzeko figurazio gisa, kontratu errealistatik aldentzeko xedez. Interpretatzeko adostasuna espazioa eta denbora aintzat hartzera mugatzen da, hau da, geografia eta historia aintzat hartzera, lurraldea eta *ethosa* aintzat hartzera. Ziborgak, Chus Patok Donna Harawayren lanaren aurreko zenbait obratan oinarritutako figurazio politikoak, subjektua aurrerapenaren ideiatik askatzen du, eta epika klasikotik zein profetikotik aldentzen da. Aurreko poema-liburu batean, *Secesiónen*, baieztatu bezala, «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). Hain zuzen, badakielako diskurtsoak nola ehuntzen diren eta nola datozen bata bestearen atzetik, behin eta berriro azaltzen du esentzialismoa gainditu den historiako une batean gaudela. Komunitatea kontatzeko moduan (*sensus comunis*) gertatutako aldaketak hoberen azaltzen duten testuetako bat «Diálogo entre esta musa e a alma» lanean jasota dago, eta Rosalía de Castoren *El caballero de las botas azules* hitzaurre gisa irekitzen duen elkarrizketara garamatza. Musak arteei buruzko dialogoaren genero klasikoa darabil komunitatearen, *artearen* eta *identitatearen* definizioan jazotako aldaketak azaltzeko. Edertasuna komunitatearentzako kode komunikagarri eta ulergarri gisa definitzen

---

du bikainaren aurrean; oinkada da, hitzak, «que nada desexan», lehertzea dakarrena. Testu berean, etika askatasuna gauzatzeko baliabidetzat jotzen du estetikaren aurrean, gustu erkidearen froga gisa ulertuta. Horrenbestez, hegemonikoa onartzearen froga denez, testu politikoa aldarrikatzen du, oraina bere gain hartzen duen testua, alegia (Pato 2004: 115). Poesiaren ikusmolde hori defendatzeko hautatu duen pertsonaia Hannah Arendt eta Antígona, Auden eta Hölderlin, aipatzen dituen musa iraultzailea da, eta defendatzen duen poesiak honako hau irakurtzen duenarengana jotzen du: «a palabra ten a forza dunha obriga fronte a unha segunda persoa: ESCÓITAME/ nada se relata nel» (Pato, 2004: 155).

Liburuan baieztatzen da *Charenton* bi adierazpen instantzia femeninok idatzi zutela: «egilea» eta pertsonaia-egile bat, Liberdade Aguirre. Fikzioaren eta instituzioaren, literaturaren eta biologiaren arteko arauak hautsita, idazle hau bat dator literatur historiografia galegoa josten duten belaunaldi eskemekin: bere DNA kiribila zeharo ahaidetzen da abangoardiatik mendearen erdira doan poesia galegoarekin, eta, hartara, adibidez, Heriberto [Bens] egilearen *alter egoa* litzateke. Horixe, Heriberto [Bens], Xosé Luís Méndez Ferrínek erabilitako izenordeetako bat da, eta, bestetik, erreferentziazko poeta da Chus Pato idazlearentzat, *Charentongo* fikziozko egileek gorazarrea egiten diote eta. Instantzia lirikoa biderkatzeko eta fikzionalizatzeko prozesuak ezbaian jartzen du Egilearen figura egonkorra *auctoritas* gisan. Enuntziatioaren lokalizazioa modu horretan zatitu eta ezegonkortzen bada, ezin da epika klasikoak eskatzen duen kontakizun antolatu eta ulergarriaren pean erori. Chus Patok figura horren konplexutasuna azaldu zuen elkarrizketa batean:

«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 posible separar a autora da non-autora» (Casas, 2012: 55).

Liberdade Aguirre, iraultza eta heroi konnotazioez jositako izena eman zaion fikziozko idazlea, adineko emakume gisa deskribatzen da, eta, horrela, fikziozko emakume heroi iraultzaileak gazteak direlako inertzia hausten da. Halaber, Franziska Rannerren laguna dela adierazten du; Ingeborg Bachmannek sortutako pertsonaia da, eta arrastoa utzi zioten histeria tratatzeko eragindako indarkeriak zein senarrak eragindako traumak, esperimendu naziak jasan baitzituen. Ranner zera da, senarraren indarkeriaren pean egondako emakumearen aurka gauzatzen diren izugarrikerien figura, eta, ihes egin ostean, babesa Egiptoko basamortuan aurkitu zuen. Hala, feministaren irakurketa egitura patriarkal nabariak eragindako indarkerien eta Europaren eta Afrikaren arteko harremanen bat egitean

datza (Von Maltzan 2004: 178-179). Kasu honetan, emakumeen sakrifizioa protesta bihurtzen da, ezin da, inolako kasutan ere, aberriaren/patriarkatuaren diskurtsoaren funtsa izan. Horrez gain, kokapena eroetxea izateak pertsonaiak muga kronologikorik gabe biltzea ahalbidetzen du. Eroetxeko protagonistak emakumeak dira: XIX. eta XX. mendeetako iraultzaileak, langileak, emigratzaileak, amak, nekazariak, zenbait atxikitze musak... Bertan, poeta erreal eta asmatuekin eta beste gizonezko pertsonaia batzuekin hitz egiten dute.

*m-Talá* obran bertan, ahotsen eta pertsonaien joritasunak *Charentonen* agerikoa suertatzen den irakurketa dramatikora gonbidatzen du. Izan ere, esaterako, «os zapatos son un obxecto do meu interior» atalean Aquiles eta Tetis agertzen dira *dramatis personae* gisa, eta ulertzeko modu bakarra da ohar luzea eta esanguratsua izatea (Pato 2004: 40). Literatur generoen hausturak, irakurketa hitzarmena eta pertsonaien nahiz ahotsen mugimendua etengabe aldatzeak, umorezko pasarteak errazten ditu, printzipio serioagoak zalantzan jartzeko erabiltzen direnak, umore eszena oso esanguratsu batean ikus daitekeenez: «é certo que vostede desexa ser Moisés?». Egileak ezbaian jartzen du figura biblikoa. Judu herriaren gida eta «Pai» (aita) nazio diskurtsoak oinarritzen dituen diskurtso patriarkalaren karikatura bihurtzen du. Moisesen parodia gizatiartua, feminizatua eta eguneratua neska azkar batean datza; ez dio men egiten aitaren aginduari, eta badaki patriarka bere horretan existitzen dela bera dagoelako, neska dagoelako. Hierarkia iraulita, boterea ematen zaio desioa hitzez adierazten duen eta bere aukerak ezagutzen dituen emakumearen figura femeninoari; hala, bere herria gidatu dezakeen heroi figuratzat aurkezten du bere burua. Testua biribila da. Hona hemen osorik:

- 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) XX. mendeko ezinbesteko beste ahotsetako bat da, eta feminismoaren, nazioaren eta sexualitate lesbikoaren giltzarriak defendatzea oinarri zuen diskurtsoa zen berea, eta horrek berdintasunaren zein simetriaren irudikaria indartzen du. Lirikoa eta epikoa batzen zuten zenbait liburu plazaratu zituen, esaterako, *Das últimas mareas* (1994), *Arden* (1998) eta *Love me tender. 24 pezas*

---

*mínimas para unha caixa de música* (2005), eta 2010ean *Estremas* eman zuen argitara, garaikidetasunera zuzendutako poema-liburu politikoena, agerikoena. Bertan, poesia politikoaren *j'accusea* galdeketa antz bideratzen da, Romaní ospe handiko kazetaria baita. Poeman galdetu egiten da, eta, hortaz, irakurlearengana jotzen da zuzenean; hala, hark komunitateari edo feminismoari berari buruzko erantzuna topatu behar du, edo galdera berriei ekin.

Baiezko diskurtsoak eta bigarren olatuko rolak berrikusteko diskurtsoak tokia uzten dio *history* eta *herstory* nahasten dituen testuari, eta, ondorioz, memoria mahaigaineratzen dute oraina ezbaian jartzeko. Mihoko Suzukik, (1992: 17) epikaz mintzatzen denean, azpimarratzen du profetek etorkizuna jorratzen dutela, eta poetek iragana, eta haietariko inork ez du gertakizunetan parte hartzen horiek gertatzen direnean. Ana Romaník emakume poetaren lekua birkokatzen du. Esku hartzeko, iraganaren eta geroaren arteko atariko espazio labainean kokatzen du, hain zuzen.

Publikoki, galderak egiten dira feminismoari edo nazioari buruz, feminismoen eta komunitatearen arteko negoziazioan arrastoa utzi zuten erronkei eta hitzarmenei buruz, hain justu, postfeminismoa bigarren mailako feminismoaren printzipioetatik eta horren instituzionalizaziotik aldentzen den unean; une hori, baita ere, funtsezkoa da nazioaren diskurtsorako, jarduketa politiko galiziarrek astinduta. Izan ere, Galiziako Xuntan aritu diren gobernuen politikek ekarritako emaitzen ondorio da krisia, Touriño eta Quintanaren alderdi bikoarekin hasita, eta Feijoo gobernuarekin jarraituta, kulturaren eta nazioaren aldeko ekintzak desegiteko politika dela eta. Xohana Torresek, ahots profetikoz, emakumeen berdintasuna «Eu tamén navegar» lanean aldarrikatu bazuen, Ana Romaník (2010: 63) bere poemaren ahots lirikoa «unha tregua no curso das idades» gisa kokatzen du. Asmo eraldatzailea galdera da, ez baieztapena, bigarren pertsonari zuzenduta, aldaketa prozesuan erantzukizuna bere gain hartu behar duena, onartu behar duena iraultza, lehenik eta behin, alderdi pertsonalean gertatu behar dela.

Bere hasierako poema aurreko lan batean aztertu nuen (González Fernández, 2012), komunitatea ikusmolde, eta poema hori da artikulu honen izenburuaren jatorria: poema-liburua egituratzen duten hiru galdera giltzarrietako bat. Irakurketak galdetzera behartzen zaitu, lehenik eta behin, beste emakume eta feminista batzuek jasotako oinordearen inguruan, bigarrenik, boterearekin izandako negoziazioaren emaitzari buruz, adibidez, erakundeetako feminismoaren balantzea egitera gonbidatzen baitzaitu, eta, hirugarrenik, aldarrikapen feministek nazioaren diskurtsoan duten tokiaren inguruan (Romaní, 2010: 22).

Kasu honetan ere, liburuan agertzen den emakume mordoak

---

askotariko bizipen eta memoriak jasotzen ditu, *herstory* bat legitimatzeko berrikusten direnak, errepikatuz, aldarrikatuz, ikusgai eginez. Hala, *herstory*ak bizipen anitzak biltzen ditu, eta haragiaren, gorputzaren parte den, hots, epika bera oinarritzat duen bakarraren diskurtso totalitariotik aldentzen da. *Historyan*, femeninoaren eginkizuna ordezkari kontuetara mugatu ohi zen, emakume heroien sakrifiziozko izaeran ugariak ziren kontuetara, eta, horrezaz gain, aipatu heroiek erantzun egin behar zioten ordezkapen printzipioari: «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). Ordezkapen printzipio horrek emakumeak ikusgai bihurtzeko edozein auziri eragiten dio, eta, kasuan kasu, emakume bakoitza «klasea» ordezkatzera mugatzen du, Ana Romaník «Eu vinas reventar as pontes» poeman salatzen duen gisara:

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).

Izen berezien beharrik gabe, *Estremas* obran topatzen dugu jasotako oinordearen erantzukizuna ezin daitekeela beste norbaiten esku utzi dakienaren poesia epikoa; horixe bera irudikatzen da poema-liburuan, ugaztun emeek basamortuan zehar egindako ibiliaren hondar arkeologiko gisa. Hala, oinorde politiko gisa irakurri behar da, sakrifizioaren logikak eragindako biktimen aldarrikapen iraultzaile gisa. Hori dela bide, emakumezko heroientzat ere ez dago tokirik. Haatik, poema gauza da erkidea eta zapaldurik gabeko geroa bere gain hartzeko, eta batzarra politikoa gorputzaren eta eskarmentuaren eskuetatik bereganatzera gonbidatzen du.

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

Epika emakumeen sakrifizioaren logika onartzetik abiatuta egituratzen da, geroagoko prozesua gizonezko heroi subjektua eraikitzean datzalako, bi bestetasun sortuta: besteena, gurearekiko desberdina dena; beste emakumeena, gu osoarekiko desberdina dena. Literatur eredu klasikoek ez zuten emakume egilearen figura aintzat hartu, eta eskura dauden islak ez dira egokitzen posizio feministek gaur egun eskatzen duten eskuratze gaitasunera. Bestetik, komunitate nazionalaren diskurtso dominatzaileen azpian dagoen ideologiak zail egiten zuen eta zail egiten du ahots femenino hori negoziatzea, aurretik mailakatzeko mekanismoren baten aurrean jarri ez bada,

---

bederen. Subjektu femeninoari aplikatutako sakrifiziozko logikaren irudikatzeak agerian uzten du desberdintasuna baztertzeak zera zekarrela, salbuespenak salbuespen heroi edo nazioaren bertute positibo baten (ama aberria, beste askoren artean) haragitze metaforiko bihurtu den emakumea maskulintzea. Bertuteak ez balira ere, desio maskulinoa aktibatzea ahalbidetzen duen xalotasun arazotsua izan liteke, edo, baita ere, emakumeen aurkako indarkeria maskulinoa bera jasotzen duten irudikatze femeninoen kontra doazen indarkeria adierazpenak.

Epikaren ikuspegi horrek emakumea eta irudikatze femeninoak komunitatearen beraren barruko bestetasun arriskutsu gisa kokatzen zituen, eta komunitatea kontakizun kohesio-emaile eta sorrerakoaren ingurura mugatzen: «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).

Komunitatearen ardatz kontakizuna, nazionala, emakume subjektuarekiko iragazgaitza gertatu da, bai eta gaur egun «a muller hoxe» gisa hartzen denarekiko ere, baieztapen orokorra eta egoeraren araberakoan, hortaz, eztabaidagarrian, gezurtagarrian, erortzeko arriskurik gabe. Epikak harmonia soziala eta kohesioa emateko gaitasunaren, edo, bestela esanda, Chus Patok jorratzen zuen ulergarritasunaren zati handia emakumeen sakrifizioa erritual bihurtzean oinarritzen badu, nola hitz egin daiteke eskaera feministei erantzuten dien poesiaz, maskulinoaren azala femeninoarekin ordeztari amore eman gabe?

Identitate nazional egonkorraren idearen aurrean, gizarte organikoaren, esentzialismoaren eta subjektu politiko homogeenaren idearen aurrean, ezagutu daitekeena eta edipikoa izanik, Chus Patok saldoen ideia proposatzen du (1994: 94 eta 97). Donna Harawayk bere manifestuan egin bezala, *Charentonen* zentzua «o meu traballo versa sobre» poemari azaltzen du (Pato 2004: 123). Saldoa kontzeptu politikoa da, eta klase edo saldo bereko kideei erreferentzia egiteko balio du. Ziborgen saldoa da, eta bertan, kopia, simulakroa, parodia, klonazioa, nahastea agertzen dira, hots, postmodernitateak identitateak eraisteko xedez emandako giltzak. Izan ere, heroia, beharrezkoa izanik, jendetzan banatzen da, ez duelako zentzurik biltzen duen norbanakoaren figurazioari dagokionez, bere komunitatea figurazio maskulino batean biltzen duen heinean (Pato, 2008: 15). Ana Romaník basamortuko eremuak osatzen dituzten figuren eta formen ideiak ikusteko moduaren antzera, saldoak, hondarrek eta eremuak komunitatearen ideia ez homogeenora garamatzate, eta komunitatea norbanakoek osatzen dute, desberdintasuna da funtsa. Saldoaren ideiarekin estu lotuta, Romaník jendetzaren memoria berreskuratzen du bere liburuan.

---

Idazketa hori sortzen da, batetik, isildutakoak itxietiketak eta diskurtsoak ezeztatetik, eta bestetik, esperientzia berreskuratzetik, nahitaez gorputzera eramaten duelako, estatuaren gorputz ezindua zen horretara, ahotsa duen eta hitz egiten duen biktimarenera, munstroaren gorputzera. Arturo Casasek Chus Patori egindako elkarrizketa batean, idazleak dio poema ezin dela lirikara mugatu, baizik eta idazketa porotsua dela, mukan kokatua, modu dramatikoan ordenatutako ahots ugariak idatzita.

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).

Merezi du azpimarratzea Egiptoko basamortuan paisaia deleuzianoan bat egitea, hala Chus Patoren nola Ana Romaníren obran. Egokia litzateke poetikoki kartografiatzea eta aztertzea, 1980 eta 1990eko hamarkadetan poeten autoezagutzaren kontakizun epikoa osatu zuen itsas paisaiaren aurka. Lan horren ondorioz, jorratu egin beharko lirateke Chus Patoren lanean hondakinak — etxea, nazioa— eta Ana Romaníren obran hondarrak agertzea — gorputza, emakumeak, baina baita beste ideia hau ere: hondarra, gelditzen dena, poeten hitzak dira, Patok Arturo Casasekin egindako elkarrizketan esan zuen bezala (2010).

Amaitzeko, egokia litzateke konparazioan sartu-irtena egitea, Patok eta Romaník literatura politiko feministan egindako proposamenen moldaketa ulertzeko. Christa Wolfek epikaren konbentzionalismo formaletako bat hautsi zuen, hots, instantzia narratiboaren eta kontakizunaren arteko distantzia, eta pertsonaiei, bereziki emakume heroiei, ikuspegi feministatik ahotsa emateko jokatu zuen horrela. Testu epikoari ideologia dominatzaileak eraiki eta transmititzen duen kontakizun totalizatzailearen konforta kendu zion, eta pertsonaiek ahots propioarekin esku hartzea ahalbidetzen duen subjektibotasuna aukeratu zuen. Kontakizun totalizatzaile bakarrak, berezitasunei erreparatuta postmodernitatearen esparruan berrezkutatzeko ezinezkoak, tokia dio Bakhtinek eleberriarentzat defendatutako kontakizun polifonikoari, eta egokia dirudi XX. mendearen bukaeratik aurrera idatzitako poesiarako, enuntziazioa fikzionalizatzen eta ugaltzen baita, lehenengo pertsonan agertzen bada ere. Bada, halako paralelismoa ikus daiteke aztertutako bi liburuen arteko konbentzionalismo epikoen hausturan, Wolfen bi liburu ezagunenetakoak izanik. *Casandran* bezala, Romaník, *Estremaserako*, lehen pertsonan egindako enuntziazioa aukeratu zuen, aldi berean testigantzaren, esperientziaren, salaketaren, eta, batez ere, galderaren ahotsa. *Medea. Stimmen* (hitzez hitzeko



itzulpena *Medea*. Ahotsak litzateke) obran bezala, Chus Patok irakurtzeko itun lirikoarekin hausten duten eta irakurketa dramatikora garamatzaten ahotsen polifoniatzat dauka *Charenton*, pertsonaien birkonfigurazioarekin eta pertsonaiak berrosatzeko ariketa aktiboarekin, kontraesan eta hutsegiteekin. Wolfek, bere *Medean*, bakarrizketak batzea aukeratzen du, bertan pertsonaia bakoitzak gertatu denaren bertsioa ematen duela; bukaeran, bestetik, ikusmolde osatu eta ñabartua eskuratuko dugu. Chus Patok, hala ere, bere *Charenton* dramaturgiaren lurraldeetan ausarki murgiltzea aukeratzen du.

Epika feministaren lurraldeak, hortaz, maskulinitate heroikotik aldendu behar dira, komunitatea esperientziatik, gorputzetik eta orainaldian pentsatzeko, jendetza eta desberdintasuna, homogeneora menderaezinak, bere eginda.

Poema epikoaren bi eredu aztertu ditugu lokalizazio feministatik, baina ez dute ezer iragartzen, utopia adierazten ez dutelako: irakurketan, Chus Patok aginduz jotzen du irakurlearengana; Ana Romaník, berriz, galdetuz egiten du.

## 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.