



¿BUENOS TIEMPOS PARA LA LÍRICA: LOS MERIDIANOS POÉTICOS DE ANA ROMANÍ?

Silvia Bermúdez

University of California, Santa Barbara

La pregunta que inaugura este ensayo se hace eco, en el afirmativo, del paradigmático poema de Bertol Brecht “Schlechte Zeit für Lyrik” [“Malos tiempos para la lírica” (1939)]. Recogido en los *Poemas de Svendborg* el texto deja constancia de la preocupación brechtiana por la función social de la poesía al defender la necesidad de escribir poesía en tiempos de oscuridad —en malos tiempos históricos. Cuarenta y cuatro años más tarde, el estribillo “malos tiempos para la lírica”—sin clarificar la referencia poética específica—se hacía parte no sólo del imaginario cultural gallego sino del de toda España a través del éxito musical de Golpes Bajos (1983). Dado el papel que la música adquiere en la educación sentimental y los valores culturales que recibe de las épocas en que se produce, esta posee una cualidad colectiva intrínseca que es capaz de transmitir identidades afectivas, actitudes y patrones de comportamiento de grupos socialmente definidos (Tagg 74). Este aspecto no es irrelevante si tenemos en cuenta que la noción de “malos tiempo para la lírica”, reclamada en la canción de Golpes Bajos, apuntaba en cierto sentido al desencanto que se sentía ya en 1983 al ver que muchos de los grandes sueños en las posibles transformaciones sociales, políticas y culturales que llegarían al final de la dictadura iban a quedarse en eso: en sueños. Una sensación de desazón similar parece permear las esferas de creación poética escritas en castellano en la España de las dos últimas décadas pues como señala Jonathan Mayhew en su “Poetry, Politics, and Power” el valor de la poesía aparece disminuido “...in a climate that increasingly privileges market forces over seemingly out-moded notions of literary quality or prestige” (2002: 237).

Sin embargo, y dentro de estos innegables “malos tiempos”, un panorama muy distinto se dibuja en el horizonte de las producciones poéticas del estado español si prestamos atención a las formulaciones que se producen desde Galicia y en gallego. No en vano, Helena González Fernández clarifica

con precisión en su “Repensar, fatigándose, desde a desorde actual”, el momento áureo que vive la tradición lírica gallega a finales del veinte debe entenderse no como una “anormalidad” sino, más bien, como “...un síntoma de personalidad cultural, un particularismo, unha marca da tribo” (1998: 651). Dada la inigualable presencia de poetisas mujeres en el campo literario gallego de las últimas décadas, no es difícil establecer que parte de esta “personalidad cultural” se deriva de que las mujeres se abocaron al proyecto común de la normalización cual “ejército de zapadoras dispuestas a construir un cuarto propio común adaptado ó entorno galego” (González Fernández 2003: 21). Junto a este hecho, no podemos obviar la “...interacción dos distintos grupos de idade en natural —aínda que non sempre expresamente afirmado— diálogo fronte ás sombras omnipresentes do silencio exterior e interior” (Álvarez Cáccamo 2003: 15). Ambos aspectos, el de la aportación de las mujeres al capital simbólico de la cultura gallega y el del diálogo intergeneracional hacen que encontremos en la poesía instancias específicas y abundantes de cuestionamiento y renovación que requieren mayor atención crítica de la que hasta ahora han recibido de los hispanistas. No se equivoca Álvarez Cáccamo al aludir al silencio exterior de los últimos 25 años dado que en contadas excepciones, la crítica sigue empeñada en considerar bajo la rúbrica de “poesía española” sólo aquella escrita en castellano. Esta consideración falla en reconocer la pluralidad lingüística y cultural de la España que nace al calor de la Constitución de 1978 y, en ese sentido, presenta aún más de lo que es habitual en este tipo de consideraciones, una visión altamente parcial y parcializada de lo que, en propiedad, debe considerarse poesía española a finales del siglo veinte.

Es a partir de estas consideraciones que visitar las nociones adelantadas en el poema de Brecht y hasta en la canción de Golpes Bajos nos puede ayudar a evaluar las propuestas de Ana Romaní para reconocer que en Galicia estos sí son buenos tiempos para la lírica. Claro, no porque los tiempos que nos tocan vivir sean “buenos”: el desastre ecológico del *Prestige* en febrero del 2003 y la guerra contra Irak en los meses subsiguientes nos indican que no lo son. Mas sí lo son en el sentido de que, a diferencia de las anquilosadas discusiones sobre el posible valor de la poesía a las que se refiere Mayhew, en Galicia y desde prácticas poéticas que buscan adentrarse en la expresividad lingüística y emocional, la poesía ha salido a los institutos, a los escenarios para recuperar, en la teatralidad de las palabras, una conciencia cultural e históricamente específica. Este aspecto, el de la teatralidad en el sentido que se le otorga al término *performance* en los estudios culturales, es la preocupación que de manera particular parece impulsar los proyectos poéticos de Romaní.

La manifestación más rotunda que del valor que Romaní le asigna a la teatralidad de la palabra poética se evidencia en la serie de *performances* que ha llevado a cabo ya sea individualmente, colectivamente o en dúo como es el caso de los trabajos con Antón Lopo. Como es bien sabido, Lopo y Romaní han colaborado en los espectáculos poéticos *O outro extremo do paraíso*, *Lobôs*, y en *A Boca Aberta* (1ª madrugada de espectáculos poéticos organizada dentro del marco del Congreso Mundial de Poesía). Esta colaboración se genera desde el Laboratorio de Indagacións Poéticas, creado con el expreso deseo de apoyar experimentaciones que desdibujan los espacios fronterizos entre el teatro, la

poesía, la música, las artes plásticas y las tecnologías audio-visuales. Las indagaciones que ambos poetas llevan a cabo generan espacios de hibridez donde realidades plurales se combinan para cuestionar sistemas de creencias a la vez que se propone una heteroglosia social que busca recuperar una propuesta de compromiso con el valor transgresor y cuestionador del lenguaje poético. Ana Romaní explicaba por correo electrónico el funcionamiento de este espacio creativo conjunto del siguiente modo:

Antón e eu creamos o que lle chamamos “Laboratorio de Indagacións Poéticas” como un espacio de traballo no que se xestou un primeiro espectáculo moi breve “O outro extremo de paraíso” e logo xa “Lobös”. En realidade non e unha productora, foi unha maneira de presentar o que estabamos facendo como un proceso de creación, na actualidade non existe aínda que calquera das cousas que fagamos poder ser resultado do “Laboratorio de Indagacións Poéticas” porque este existe na medida en que deu lugar a unha busca de maneiras de traballar a poesía (5 mayo 2003).

Una de las maneras particulares en las que Romaní trabaja la poesía es a través de la serie de espectáculos que pone en escena y uno de ellos en particular es el que aquí considero de manera específica: el titulado *Catro poetas suicidas. Intervención poética contra a levidade* y que se representa el 5 de marzo del 2000 en la Casa da Cultura de Fene dentro de las actividades realizadas para celebrar el Día Internacional de la mujer. El espectáculo descansa en la firme creencia que tiene la poeta en la función social del lenguaje poético, en su peligrosidad desde la teatralidad. No en vano la actuación se titula “intervención poética contra a levidade”. Es decir, la evocación y re-presentación de las voces de Marina Tsvietaieva (1892-1941), Florbela Espanca (1894-1930), Anne Sexton (1928-1974) y Sylvia Plath (1932-1962) por parte de Ana Romaní no es un acto nostálgico sino político —en el sentido más amplio del término— que toma postura frente a la levedad al recuperar la memoria colectiva de voces pioneras como las de estas cuatro poetas. De hecho la página interior izquierda del folleto que presenta el espectáculo enmarca con negrita en el color violeta de las feministas las razones que llevan a Ana Romaní a evocar las poderosas voces de estas cuatro poetas:

Poemas como velas, escasos sempre e radicais si son exactos, coa exactitude da súa necesidade. Como radicais foron Marina Tsvietáieva, Florbela Espanca, Sylvia Plath, Anne Sexton. Radicais por que levaron a palabra á raíz mesma dos seus infernos persoais, non por iso menos colectivos. Radicais na súa resolución final: a morte decidida. Radicais porque racharon moldes, crebaron certezas, tomaron a palabra, dinamitárona. Son catro, pero son moitas máis. Son Catro Poetas Suicidas (2000: s/p)

Vemos pues que la radicalidad es la vertiente que une a estas poetas en una colectividad. Mas no se trata sólo de una colectividad que le asigna a la muerte —y por ende al acto de matarse voluntariamente— poder y clarividencia. La colectividad que estas mujeres constituyen se nutre de la activa participación en actos eminentemente subversivos: romper moldes y

dinamitar la palabra.

No sorprende que Romaní insista en la noción de colectividad en *Catro Poetas* pues el establecimiento de colectividades y genealogías femeninas es uno de los ejes que impulsa las producciones de Romaní. Recordemos que tanto sus *performances* como los poemarios hasta ahora publicados, *Palabra de mar* (1987), *Das últimas mareas* (1994) y *Arden* (1998), dejan constancia de su compromiso con la hermandad de mujeres escritoras. De hecho, merece resaltarse que Romaní insiste en recuperar para el sistema literario actual aquellas escritoras que inician la modernidad literaria y de ahí que con anterioridad a *Catro poetas suicidas* las voces de Edith Södergran (1892-1923) se enlacen con las de Emily Dickinson y Rosalía de Castro en *Das últimas mareas* para “dibujar un universo poético construido a partir del poder de acción de las mujeres” (Bermúdez 2001: 41).

Es precisamente a partir de un entendimiento del “poder de acción de las mujeres” y de la fuerza que conlleva la teatralidad del lenguaje poético que Ana Romaní busca intervenir en la esfera social que constituyen las historiografías literarias. Aclaro que el criterio de teatralidad al que hago referencia ha de entenderse como un acto de creación que desde operaciones críticas ancladas en la autoconciencia discursiva busca desmontar la tradición del humanismo. En este sentido, el acto mismo invoca la transgresión de roles codificados en discursos. De ahí que los actos de *performance* cumplan una función crítica al cuestionar y buscar dismantelar los roles y papeles codificados en el lenguaje. Recordemos que para Judith Butler en *Gender Trouble*, la identidad no es una categoría estable, es más bien, un acto/una actuación que debe ser constantemente repetida debido a que continuamente falla. Esto, para Butler, tiene en última instancia implicaciones políticas pues como señala Román de la Campa al evaluar *Gender Trouble* “Butler amply demonstrates how politics is complicit with semiology by showing how languages and discourses construct identity, be it masculine or feminine” (59).

Las implicaciones políticas de *Catro poetas suicidas* se enuncian clara y nítidamente en las hojas que hacen las veces de “programa” del espectáculo. De modo que las búsquedas genealógicas, de linajes de mujer a los que se aboca la escritura de Romaní se articulan, en esta ocasión, desde derroteros de violencia y radicalidad, ambas manifestaciones que siguen siendo prerrogativas de los paradigmas de masculinidad. *Catro poetas suicidas* busca entonces alterar el significado del proceso de producción para convertir la escritura poética en una tarea colectiva de mujeres al recuperar más allá de la violencia y la muerte los proyectos escriturales de Tsvietáieva, Espanca, Plath y Sexton en el espectáculo de Romaní. Así, el cuerpo y la voz de Romaní son habitados por estas presencias fantasmales que en la máquina simbólica de las ideologías adelantadas por las historiografías literarias han quedado reconocidas como grandes poetas, pero incapaces de lidiar con el traumatismo irracional que las dominaba. Sin embargo, al recuperarlas para la hermandad de mujeres poetas Romaní obstaculiza la sumisión al control ideológico y las presenta como el *surplus*, lo que excede y escapa al sentido hegemónico. Entonces, sí es posible afirmar que estos son “buenos tiempos para la lírica gallega”.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé María. “25 anos de poesía galega. A conversa interxeracional”. *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura* 29 (maio 2003): 15-20.
- BERMÚDEZ, Silvia. “Festa da palabra y el canon literario gallego contemporáneo: la labor (des)mitificadora de Chus Pato y Ana Romani”. *Letras galegas en Deusto. Dez anos de estudos galegos 1991-2001*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001. 33-44.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- DE LA CAMPA, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena. “Repensar, fatigándose, desde a desorde actual”. *Grial* 140 (1998): 651-665.
- “Zapadoras, navegadoras, insubmisas...escritoras no ronsel do ‘eu tamén navegar’”. *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura* 29 (maio 2003): 21-26.
- MAYHEW, Jonathan. “Poetry, Politics, and Power”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 3.2 (2002): 237-248.
- ROMANÍ, Ana. “Catro Poetas Suicidas. Intervención poética contra a levidade”. Folleto. (2000): s/p.
- Correo electrónico para Silvia Bermúdez. 05.05.2003.

Bermúdez, Silvia. “¿Buenos tiempos para la lírica: los meridianos poéticos de Ana Romani?”. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Ed. de Helena González e M. Xesús Lama. Sada: Edición do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filloxía Galega (Universitat de Barcelona), 2007. ISBN: 978-84-8485-266-7. Depósito Legal: C-27912007.

