

O capital simbólico das literaturas subalternas: a poesía galega no serodio século XX

Silvia Bermúdez

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

BERMÚDEZ, SILVIA (2011 [2003]). “O capital simbólico das literaturas subalternas: a poesía galega no serodio século XX”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*: 2002, 201-208. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/139>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

BERMÚDEZ, SILVIA (2003). “O capital simbólico das literaturas subalternas: a poesía galega no serodio século XX”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*: 2002, 201-208.

* Edición dispoñíbel desde o 22 de febreiro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

O capital simbólico das literaturas subalternas: a poesía galega no serodio século XX

Silvia Bermúdez

*Á miña irmá Sandra,
por ese poema que nunca se rematou de recitar*

¿Cales son as implicacións para o espazo simbólico-cultural da Galicia do serodio século XX de considerar a suposta anomalía que é ter unha "abundancia" de poetas? O presente artigo responde a esta pregunta ao propor avaliar a práctica das performances poéticas tendo en conta a invitación de Xoán González-Millán no seu Resistencia cultural e diferencia histórica a que consideremos os efectos das accións culturais nas relacións sociais. Esta estratexia permítenos entender a recuperación da esfera pública que este xeito de "facer" poesía conleva, pois rescátanse os poemas do contexto solitario e privado da lectura para traelos ao centro da palestra.

What are the implications for the symbolic cultural scenario of late 20th Century Galicia when considering the supposed anomaly of having an "abundance" of poets? This article responds to this query by evaluating the practice of poetic performances, taking into consideration Xoan González-Millán's invitation to consider the effects of cultural actions in social relations in his Resistencia cultural e diferencia histórica. This strategy allows us to understand the recovery of the public sphere carried on by this mode of "making" poetry, since poems are conveyed from the private and solitary context of reading to be brought to the fore.

Atento sempre ás pulsacións e mutacións do sistema cultural galego, Xoán González-Millán deixounos unha rica manda teórica desde a cal pensar e repensar o protagonismo do discurso literario no artellamento da identidade nacional de Galiza. É de todos coñecida a súa preocupación por dilucidar os avatares da categoría "nacionalismo" e o seu particular interese por entender o funcionamento dos distintos axentes culturais que participan na constitución dunha literatura nacional. Esta meticolosa dedicación a ter en conta todos os procesos involucrados na devandita empresa fixeron del unha das figuras de proa dos estudos culturais galegos e é desde esa posición que nos invita a considerar a "macrometáfora" —o termo é de Xoán— da subalternidade no seu premiado *Resistencia cultural e diferencia histórica*.

O traballo, como sabedes, proponnos examinar o potencial deste concepto como un "instrumento privilexiado [...] para articular un ideario crítico-reivindicativo e utópico-proxectivo" (2000: 11). Ao enlazar ambos aspectos o noso lembrado amigo emprázanos a considerar os efectos das accións culturais nas relacións sociais. Este non é un proxecto irrelevante se consideramos que, ao avaliar a subalternidade como unha modalidade que nos permite entender como e porque se revitalizan as cuestións identitarias, González-Millán entróncase con pensadores como Jesús Martín-Barbero que buscan determinar o papel das prácticas culturais nas esferas das nosas

sociedades contemporáneas. Nun dos seus traballos máis recentes, titulado *Identidad, tecnicidad, alteridad*, Martín-Barbero especifica que a revitalización das identidades e a revolución das tecnicidades son dous procesos que “están transformando el *lugar* de la cultura en nuestras sociedades de fin de siglo” (2000: 368, énfase no orixinal). É precisamente esta énfase en avaliar o *lugar* que ocupa a cultura o que González-Millán e Martín-Barbero, entre outros pensadores, comparten; e é á luz do emprazamento que desta énfase fai González-Millán que busco entender o papel que lle corresponde á poesía no imaxinario social da Galiza deste entre-séculos.

Dada a abundancia e proliferación de poetas nos últimos anos —os debates que isto ocasionou na década dos noventa fixeron percibilo como unha “anomalía”, mesmo levou a algúns a falar de “anormalidade”— a pesar do obvio lugar que isto ocupa dentro da tradición literaria nacional, está claro que algo “pasa” na poesía galega das dúas últimas décadas e que este feito nos obriga a unha reflexión máis detallada. Ao aludir a que “algo” pasa non me limito a utilizar o que se podería considerar un coloquialismo. Este modo de categorizar os efectos da literatura emprégao nada menos que Octavio Paz no seu paradigmático *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. A través dunha argumentación sustentada na causalidade, o gran poeta mexicano sostén que “la obra de Sor Juana nos dice algo” (1982: 5), pero para entender “ese algo” habemos de albiscar que se trata de “un decir... de lo que no se puede decir” (1982: 6). Efectivamente, o obxectivo da reflexión é, precisamente, resaltar que ese algo que nos di Sor Juana se sustenta na súa aceptación como autora do valor transgresor da escritura: no seu atreverse a “decir lo que tiene que decir”¹. Hei volver á cuestión de “dicir o que se ten que dicir” pois esta parece ser unha das premisas que impulsan unha particular manifestación da poesía galega que me interesa discutir: a práctica das *performances* poéticas.

Antes, non obstante, quero aclarar que o feito de que “algo” pase na poesía galega non ha de entenderse, en absoluto, como unha valoración negativa. Ao contrario, é un síntoma de que complexos procesos de artellamento, creación e transformación están operando no horizonte cultural de Galiza. Tomo prestado de Helena González Fernández o termo de “síntoma” pois é ela quen con agudeza o utiliza en 1998 para precisar que o exceso de poetas non debe entenderse como unha “anormalidade” do sistema literario galego senón máis ben como “un síntoma de personalidade cultural, un particularismo, unha marca da tribo” (1998: 651). Non é casualidade, creo, que González Fernández utilice a noción de “síntoma” ao avaliar esta particularidade. De feito se temos en conta o comentario de Rodríguez Barrio que é anterior —“nunca se pode dicir que a un país lle sobran escritores ou poetas” (*A Nosa Terra* 8-VII-1993)— vemos que a problemática do suposto excedente de poetas impacta o concepto de país que se poida formular. É dicir, as palabras da tribo parecen levar aparelladas valoracións simbólicas distintas no imaxinario nacional dependendo do xénero literario do que proveñan.

A premisa que sustenta toda esta discusión establece que un país, unha nación, unha tribo letrada que goza de “boa saúde cultural” debe ter unha produción narrativa que se non supera a produción poética é mesmamente capaz de a igualar. De modo que unha dobre e ambigua condición se lle outorga ao xénero lírico: a narrativa ha de compararse en termos de produción á poesía, pero a poesía como xénero non pode outorgarlle a Galiza o que a “boa saúde” da narrativa si podería. Permítanme unha segunda aclaración: non pretendo resumir os complexísimos problemas do campo da produción cultural en Galiza a unha simple “liorta” entre xéneros. Son consciente de que cuestións como a consolidación de casas

editoriais, a normalización da lingua e os falantes que perde o galego son aspectos que non se poden obviar á hora de discutir os lugares simbólicos asignados á poesía e á narrativa, pero todo isto excede con moito os límites do que aquí se pode discutir. O que busco resaltar con este contrapunteo é que o valor simbólico que poida ter a poesía na Galiza do serodio século XX require que avaliemos a práctica das *performances* poéticas na súa obvia dimensión social: este xeito de “facer” poesía busca rescatar os poemas do seu contexto solitario e privado da lectura para situalos na esfera pública da sociedade.

Dúas son as razóns que me levan a este contrapunteo. A primeira é que a poesía, a pesar dos problemas de diminución de lectores e moitos outros que habemos de considerar, converteuse nun dos discursos sociais privilexiados no proceso de consolidación da nación galega nas últimas décadas do século XX. A segunda é que, como indica González Fernández coa lucidez que lle é propia, “nas sociedades cunha industria cultural descompensada como a nosa, carentes —case— de industria audiovisual, é a literatura —por veces a canción— a única arte verbal dispoñible para explicar/crear novas formas identitarias con vontade de propagación e transformación social” (2003: 21). Esta puntualización destaca o que busco enfatizar: a poesía preséntase como a modalidade discursiva idónea para “explicar/crear novas formas identitarias con vontade de propagación e transformación social”. A modalidade que de maneira específica parece abocada á propagación e transformación social é a poesía das *performances*.

A apelación á *performance* e á representación dos textos poéticos asúmese coma un risco que, en palabras de Ana Romaní, se sustenta no esforzo dos poetas “... nun dos tempos máis difíciles para conseguir un diálogo entre a obra literaria e os lectores” (s.a.: 2002)². Con este diálogo o que os poetas buscan é crear espazos transgresores —no seu sentido máis foucaultiano— para desnaturalizar a norma e o hexemónico. Os nomes de Ana Romaní, Antón Lopo e Lino Braxe son os que quizais máis resoan nestas esferas polos seus espectáculos *Lob*s* e *A caricia da serpe*, a través dos cales estes *performers* exploran os límites dos corpos textuais, sexuais, sociais, históricos e políticos da Galiza máis contemporánea. Estas arelas estéticas enlazan a Braxe, Lopo e Romaní con prácticas cercanas a Antonin Artaud, quen buscaba que a experiencia teatral alterase irremediabilmente ao espectador. É neste sentido no que se pode afirmar que os nosos poetas se nutren de similares desexos xa que buscan coas súas *performances* combater a desconexión de sentimentos e o estupor intelectual. A poesía así entendida adquire dimensións teatrais que a achegan a proxectos que enfatizan a dimensión social da práctica lírica: o que se busca é facer que a poesía adquira unha función pública distinta da que ten só como texto que debe consumirse en privado.

Vale a pena deterse un momento neste aspecto dado que a preocupación por aspirar a que a poesía teña unha función pública obríganos a considerar os mencionados espectáculos á luz das formulacións habermasianas sobre a transformación da esfera pública. Como Jürgen Habermas indica en *Between Facts and Norms*, a esfera pública moderna pertence aínda ao que el denomina “lifeworld”: o mundo da vida cotiá no que se forman os valores culturais, a identidade persoal e a solidariedade social (1996: 360). E dado que “problems voiced in the public sphere first become visible when they are mirrored in personal life experiences” (1996: 365), Habermas considera que a arte, a literatura e a relixión cumpren unha importante función política ao “traducir” experiencias privadas en discurso público. É logo neste sentido que proxectos como *Lob*s* e *A caricia da serpe* deben valorar-

se como intentos de xerar o establecemento dunha sociedade civil activa e robusta. O termo “robusta” é de Habermas, quen defende que “ a robust civil society can develop only in the context of a liberal political culture and the corresponding patterns of socialization, and on the basis of an integral private sphere” (1996: 371). Entendidas desde estas premisas, as *performances* poéticas adquiren unha función paradigmática pois convértense en prácticas que buscan reactivar e expandir a esfera pública da sociedade galega. Deste modo, polo tanto, pódese dicir que as *performances* poéticas participan do “ideario crítico-reivindicativo e utópico-proxectivo” do que fala González-Millán. De aí que insista en que sexa necesario estudar con maior detemento a teatralización da poesía galega nesta fin de século como unha das maneiras que nos pode axudar a esclarecer que é o que está a pasar no eido cultural nacional.

Volvendo á práctica das *performances*, hai que salientar que no caso de Galiza non só aqueles poetas asociados con proxectos transgresores como os xa mentados traballan estes espazos. En realidade poetas de distintas xeracións e modalidades discursivas participan activamente en actuacións deste tipo³. Lembremos, por exemplo, a primeira madrugada de espectáculos poéticos, coordinada por Romaní e Lopo, para pechar a terceira xornada do *World Poetry Day* en marzo do 2001, que enlazaba as montaxes de Antón Reixa coas recreacións das cantigas medievais realizadas por María do Cebreiro e Abelardo Rábade, ademais dos recitais de Carme Kruckenberg con Alberto Conde. Vemos, logo, que as indagacións sobre as posibilidades teatrais da poesía non se limitan a experimentacións que se asocian só coa medernidade e a posmodernidade como é o caso de Braxe, Lopo e Romaní. As propostas presentadas no *World Poetry Day* amosan unha actitude dinamizadora que, salientando unha pluralidade de estéticas, mira tanto á tradición lírica galega como a esferas alternativas de prácticas contemporáneas.

Non se pode obviar, non obstante, que é desde o alternativo desde onde se organizan colaboracións que buscan a inmediatez do contacto directo co público para impactar, aínda que sexa desde os límites destes espazos, o imaxinario social de Galiza. Así temos colaboracións como as de *Son delas* e a que levaron a cabo Anxos Romeo, Lupe Gómez e Ana Romaní no Teatro Galán dentro do festival *Alternativa 2002*.

No caso de *Son delas* temos un proxecto de colaboración que agrupa música, literatura e plástica como parte das celebracións en torno ao 8 de marzo⁴. O proxecto, promovido e coordinado por Uxía Senlle, salientaba a riqueza e diversidade do panorama musical galego. Curiosamente, a poesía pasaba a ocupar un lugar privilexiado pois o espectáculo abríase cun texto escrito por Ana Romaní e baseado en títulos de poemarios escritos por poetas galegas. De feito o programa enfatiza este aspecto ao salientar na contraportada que: “A poesía é o fío condutor deste encontro. A voz de Ana Romaní recolle as palabras das outras poetas da súa xeración e tamén das devanceiras (Rosalía, María Mariño, Xohana Torres...) para situármolos na realidade e nas fontes da literatura de muller en Galiza”. Esta insistencia nunha linaxe de mulleres que “dice lo que tiene que decir” en calquera disciplina artística entróncase cos proxectos reivindicativos e revitalizadores da identidade galega. Non en balde, Uxía Senlle afirma que *Son delas* “... pretende amosar as sucesivas xeracións de cantoras en activo e cun amplo caudal creativo, que usan a *nosa lingua* e se expresan sen complexos” (Vidal 2002: 33).

No caso da colaboración de Gómez, Romaní e Romeu para *Alternativa 2002* as artistas traballan xuntas no espectáculo titulado *Autoras galegas en escena*. Nel cada unha ofrecía unha *performance* traballando os aspectos escénicos das palabras. Así, desde posturas irónicas, como no caso de Romaní en *Estalactitas* e a súa crítica ao uso da linguaxe por parte dos medios de comunicación ou desde a proposta máis plástica e carnavalesca de Anxos Romeu en *Pérdense os contos* onde se confecciona un vestido con libros, vemos que se busca expandir o imaxinario social da Galiza de entre-séculos. Pola súa parte Lupe Gómez con *Porno* abocábase a un proxecto máis kristeviano no sentido de que buscaba traer os impostos semióticos do corpo dentro do simbólico. De feito, na nota titulada “Porno” escrita pola propia Lupe Gómez comentando a súa *performance* de *Porno* en *O Correo Galego* (2002:33), a poeta resalta a vontade de transformación e propagación social subxacente no seu desexo de participar neste proxecto: “Este espazo do festival realmente consiste en poñer nun aperto á obra literaria. Actuar é unha forma difícil e marabillosa de sacar o texto do corpo, de baleirarse”. Ambos proxectos de colaboración deixan en claro que desde espectáculos que cuestionan os problemas de xéneros e modalidades artísticas búscase que a poesía recupere un papel social.

¿Son estes bos ou malos tempos para a lírica en Galiza? Creo que a reflexión de Bertol Brecht implícita na miña pregunta merece terse en conta á hora de establecer aproximacións críticas á poesía galega en xeral, e á das *performances* en particular. Parte da resposta atópase na consideración que se faga do termo “síntoma”. Se o mesmo é unha marca da tribo como indica González Fernández, este ha de entenderse non como un malestar senón máis ben como marca de vitalidade e efervescencia: a propagación de proxectos participativos ao que se abocan as *performances* poéticas son un modo específico no que a linguaxe se “desprivatiza” para re-internarse na esfera pública e social.

Tradución: Andrés Crespo

NOTAS

- 1 Vale a pena lembrar aquí que no seu ensaio *Como escribir lo que no se puede decir* Rosario Ferré coincide con Paz no que respecta ao valor transgresor da escritura pero cuestiona que o poeta categorice a Sor Juana como pertencente ao “sexo neutro” por ser monxa. Para a escritora portorriqueña: “la escritura sigue siendo hoy una transgresión castigada con severidad, y lo es doblemente se ‘el escritor’ es una mujer” (2000:139-141).
- 2 Agradezo a Ana Romaní a xenerosidade coa que compartiu artigos, reseñas, vídeos e toda clase de material.
- 3 Para Álvarez Cáccamo, a convivencia de varias xeracións poéticas no eido literario conleva un diálogo “fronte ás sombras omnipresentes do silencio exterior e interior” (2003:15).
- 4 En *Son delas* participan Uxía Senlle, Mercedes Peón, María Manuela, Susana Seivane, Rosa Cedrón, Guadi Galego, Sonia Lebedinski e Uxía Pedreira.

Referencias bibliográficas

Álvarez Cáccamo, Xosé María

- 2003 “25 anos de poesía galega. A conversa interxeracional”, *A Nosa Terra* 29: 15-17.

Ferré, Rosario

- 2000 *A la sombra de tu nombre* (México: Alfaguara).

Gómez, Lupe

- 2002 “Porno”, *O Correo Galego* (16-III-2002): 33.

González Fernández, Helena

- 1998 “Repensar, fatigándose, desde a desorde actual”, *Grial* 140: 651-666
2003 “Zapadoras, navegadoras e insubmisas no ronsel do “eu tamén quero navegar”, *A Nosa Terra* 29: 21-26.

González Millán, Xóan.

- 2000 *Resistencia cultural e diferenca histórica: A experiencia da subalter-
nidade* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).

Habermas, Jürgen

- 1996 *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*, trad. W. Rehg (Cambridge: MIT).

Ínsua, Emilio Xosé

- 2003 "A poesía galega na fin do século XX", *A Nosa Terra* 29: 3-12.

Martín-Barbero, Jesús

- 2003 "Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para re-trazar el *mapa nocturno* de nuestras culturas", *Revista Iberoamericana* LXIX, 23: 367-387.

Paz, Octavio

- 1982 *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral).

Sen asinatura

- 2002 "Ana Romaní esculca na vida de catro poetas suicidas nun recital", *O Correo Galego* (?-04-2002).

Sen delas

- 2001 "Programa" (11-04-2002) s/n.

Vidal, Carme

- 2002 "Canción, literatura e a arte delas", *A Nosa Terra* 24: 33.