

## YO NO SOY ESA: POETAS IRLANDEAS DE HOY

*Manuela Palacios González*  
*Universidade de Santiago de Compostela*

This article analyses the various strategies, explored by some contemporary women poets in Ireland, for the construction of identity. An overview of certain dominant discourses that these poets take issue with —namely, history, painting and religion— shows that these Irish poets often turn to difference as a means for the construction of identity. This difference is sometimes the result of a lack of identification with the patterns of femininity represented. Occasionally, however, we notice a positive type of difference which provides the female character with a high degree of agency. Finally, I comment on certain proposals by some of the poets that encourage us to accept our sameness with those features which Western culture has repressed.

Las poetas actuales de Irlanda están elaborando un discurso alternativo sobre la identidad femenina que cuestiona otros discursos, dominantes unos, residuales otros, marcados por los intereses del patriarcado. Déjenme precisar que un discurso alternativo no es un discurso marginal, pues estas poetas desean participar en la esfera pública con el fin de provocar cambios en el corazón de la tradición literaria irlandesa. La poesía de estas escritoras, por lo tanto, tiene una voluntad decidida tanto de transformación social como de renovación literaria, pues existe el convencimiento de que una literatura que comunique solamente una visión androcéntrica está destinada a la repetición y al estancamiento.

El inicio del título de mi exposición “Yo no soy esa” podría recordarles a las personas de mi generación aquella conocida canción de Mari Trini donde una mujer reprochaba a su compañero no ser “esa” que él imaginaba, una señorita sumisa y tranquila, “esa niña así, no, esa no soy yo”. La voz de la canción manifestaba su franca rebeldía ante una imagen de feminidad que no se ajustaba ni a sus intereses ni a sus necesidades. La de estas poetas irlandesas de hoy es una voz también decidida a desenmascarar las estrategias de sumisión y opresión de la mujer —que tan a menudo van parejas a las estructuras de dominación de otros grupos sociales en función de su clase o raza.

Para centrar mi exposición, me basaré en seis poetas, parte de cuya obra edité y traduje en colaboración con un colega y poeta gallego —Arturo Casas— en una edición bilingüe (del inglés —y, en el caso de una de las poetas, del gaélico irlandés— al gallego) en la editorial compostelana Follas Novas a inicios del presente año. El título de esta selección de poemas es *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoxe* (es decir, de hoy) (Palacios González 2003). La palabra “Pluriversos” se opone al concepto de “universo” en su significado de “universalidad”, o sea la pretensión de trascender la especificidad histórica y cultural de la poesía, como si acaso sus temas y sus ritmos se pudiesen trasladar a otras culturas del planeta sin mayor problema. Pero, además, “Pluriversos” pone en cuestión el uni-verso, o verso único, que los centros literarios de influencia (editoriales, crítica,

revistas, premios, antologías, etc.) desean promocionar y perpetuar, un verso único que margina a las voces discordantes. Y es que, a pesar de los muchos avances sociales en la situación de la mujer, ésta sigue sufriendo una injusta invisibilidad literaria: la representación de la obra escrita por mujeres en las antologías de poesía irlandesa suele rondar el 10% (González Arias 2000: 47). Un caso interesante fue el de la publicación de *The Field Day Anthology of Irish Writing*, una de las antologías más ambiciosas en Irlanda. En los volúmenes previstos inicialmente las escritoras representadas sólo constituían en torno al 10% del total. La enorme controversia que suscitó esta marginación condujo a la publicación de dos volúmenes adicionales dedicados exclusivamente a mujeres (Bourke et al. 2002), aunque el debate continuó por el carácter de “suplemento” que adquirirían estos volúmenes añadidos. Parece que aún pesa hoy en día la desafortunada afirmación de Sean O’Riordain de que la mujer es poesía y no poeta (cit. en Mills 1995: 87).

Las poetas irlandesas que he incluido en *Pluriversos* y que son objeto del análisis que quiero proponerles hoy son las siguientes: Eavan Boland, Paula Meehan, Nuala Ní Dhomhnaill, Mary Dorcey, Medbh McGuckian y Anne Le Marquand Hartigan. La primera de ellas, Eavan Boland, es una poeta de la República de Irlanda que escribe en inglés y goza de un merecido reconocimiento por parte de la crítica. Boland es especialmente beligerante contra la utilización tradicional de la figura femenina como símbolo de la nación irlandesa: una mujer siempre desvalida, que sufre las mismas vejaciones que la propia nación ha sufrido en manos del poder colonial (Boland 1995: 36). Frente a esta representación de una mujer pasiva, reducida a icono, Boland contribuye a la elaboración de un discurso alternativo sobre la feminidad, incorporando en la tradición poética las cuestiones cotidianas de la mujer corriente que hasta tiempos recientes han estado ausentes del canon literario.

En concreto, a Eavan Boland le preocupa la distorsión que conlleva todo acto de representación, incluso aquel que pretende ser objetivo y científico. Así, por ejemplo, en su poema “That the Science of Cartography is Limited” (Que la ciencia de la cartografía tiene sus límites) (28- 31)<sup>1</sup> nos advierte que, por muy ingeniosa que pueda ser la traslación de la forma esférica del planeta a la forma plana del mapa, la cartografía no representa aquellas carreteras que, en los tiempos de las hambrunas, construían los irlandeses con el fin de conseguir algo de dinero para sobrevivir, pero que, al morir de hambre, quedaban sin terminar. De modo similar, pero atendiendo a las cuestiones de género que nos ocupan aquí, en su poema “In a Bad Light” (Con poca luz) (36- 39) la voz poética cuestiona la representación histórica y académica de un museo. Se trata de una sala de museo en Saint Louis, en EEUU, en la que se representa una cabina de un barco de vapor que se dirige a Nueva Orleans en 1860, justo antes del comienzo de la Guerra Civil norteamericana, que tuvo lugar de 1861 a 1865, entre la Unión y la Confederación. En una de las vitrinas se muestra un maniquí de una mujer sureña ricamente ataviada: “A notice says no comforts/ were spared” (Un letrero dice que no se ahorra/ en comodidades). La voz visitante del museo en seguida reconoce la parcialidad de la representación: un tipo de mujer, una clase social, una nacionalidad que son expuestos en la vitrina y con los que ella no se identifica. Ocultadas por este discurso historiográfico quedan las costureras irlandesas que cosían

<sup>1</sup> Los poemas aludidos y citados en este ensayo están incluidos en *Pluriversos* (Palacios González 2003), por lo que los números de página que facilito corresponden a esta edición.

estos ricos vestidos, sus duras condiciones de trabajo, encogidas y con poca luz —como reza en el título del poema— emigradas y con nostalgia de su tierra. A estas obreras las representa Boland en su discurso poético, aparentemente más subjetivo, pero que recoge este aspecto de la historia de la emigración a menudo silenciado, sobre todo en su vertiente femenina. Al igual que en “The Death of Reason” (La muerte de la razón) (32- 35), Boland parece advertir que esta ocultación e ignorancia histórica tiene graves consecuencias para los que la promueven pues, en ambos poemas, el mundo refinado al que pertenecen esas elegantes mujeres va a sufrir una convulsión de violencia y se va a extinguir víctima de la propia injusticia social que generó.

La representación de la figura idealizada de la mujer es objeto también de crítica por parte de Paula Meehan, poeta ella igualmente de la República de Irlanda y que escribe en inglés. Su poema “Not Your Muse” (No soy tu musa) (88- 89) arremete contra la tradición iconográfica de la pintura en la que la mujer suele aparecer como una bella Venus desnuda. A pesar de que esta imagen pueda parecer halagüeña y favorecedora desde el punto de vista estético, promueve un tipo de mujer con el que la voz poética no se identifica.

A lo largo de un monólogo dramático, la voz de la modelo habla al pintor y le reprocha la falsedad de su representación. Los roles se invierten y la modelo —tradicionalmente inmóvil, callada y objeto de la expresión pictórica— se transforma, en el poema de Meehan, en el sujeto hablante de la poesía que se dirige a un supuesto pintor al que, por esta vez, no se le da la palabra sino que se le fuerza a escuchar:

[...] Look at you —  
rapt, besotted. Not a gesture that’s true  
  
on the canvas, not a droopy breast,  
wrinkle or stretchmark in sight.

(Mira para ti — / extasiado, pasmado. Ni un gesto verdadero/ en el lienzo, ni el pecho caído/  
arruga o estría a la vista).

La falsedad de la representación pictórica no se limita al cuerpo, sino que se extiende al estado de ánimo provocado por las dificultades de la vida cotidiana:

[...] Sure  
  
I’d like to leave you in love’s blindness,  
cherish the comfort of your art, the way  
it makes me whole and shining,  
smooths the kinks of my habitual distress,  
never mentions how I stumble into the day,  
fucked up, penniless, on the verge of whining  
  
at my lot [...].

(Claro/ que me gustaría dejarte en la ceguera del amor./ gozar de la placidez de tu arte, del modo/ en que me da plenitud y fulgor./ y alisa los frunces de mi tristeza cotidiana./ sin mencionar nunca cómo me tambaleo durante el día./ jodida, sin blanca, a punto de lloriquear/ por mi suerte).

Tantos siglos de pintura que contemplan a la mujer y Meehan los califica de ceguera; una tradición pictórica que pretende unificar y dar plenitud a lo que, de por sí, está dividido,

que se propone idealizar a una mujer que en realidad está marcada y determinada por las condiciones materiales de la existencia. Paula Meehan pone en cuestión incluso los intentos, aparentemente bien intencionados, de algunas líneas del feminismo que construyen modelos atractivos de poderosas diosas paganas, pero que en opinión de la poeta no dejan de ser meros iconos a los que recurrimos por ser mucho más fácil y tentador tratar con un icono que con una mujer real (entrevista con Meehan en González Arias 2000: 300- 301).

Al margen de las manipulaciones ideológicas a las que se presta la representación pictórica, como las que hemos visto hasta ahora sobre la construcción de la feminidad, tenemos que ser conscientes de la distorsión que conlleva cualquier tipo de representación. Medbh McGuckian, poeta de expresión inglesa de Belfast, en Irlanda del Norte, trata esta cuestión en su poema “The Sitting” (Posando) (236- 237), en el que tanto pintor como modelo son mujeres y en el que la voz poética es la de la pintora, que advierte las reticencias de su hermana a ser pintada. Además de la relación entre dos mujeres, poco frecuente en el tema de pintor y modelo, destaca en este poema la inclusión de las opiniones de la mujer retratada, quien, al igual que en el poema de Meehan, no es un objeto, pasivo y silencioso, de la representación, sino un agente de resistencia que no ve en la pintura más que una ilusión:

[...] and she questions my brisk  
brushwork, the note of positive red  
in the kissed mouth I have given her,  
[...]  
[...] she calls it  
wishfulness, the failure of the tampering rain  
to go right into the mountain [...].

(y ella duda de mis ágiles/ pinceladas, del decidido retoque rojo/ que le di a la boca besada/ [...] / le llama/ simple ilusión, la incapacidad de la agresiva lluvia/ para penetrar en la montaña).

De esta cita señalaría la sensualidad del retrato, que en este contexto de dos hermanas celebra la belleza del cuerpo femenino al margen del consumo tradicional por parte del voyeur masculino. Asimismo, destacaría la concepción de la representación como agresión (“la agresiva lluvia”), casi como un intento frustrado de violación (“penetrar en la montaña”).

Además de los discursos historiográficos y pictóricos que hemos visto cuestionados hasta ahora hay otro discurso, que no pretende ser ni científico ni artístico, pero que resulta ser uno de los discursos de mayor poder, incluso en estos tiempos de supuesta laicidad en el mundo occidental. Me atrevería a decir que tal y como se están desarrollando los acontecimientos internacionales, el discurso religioso se va a infiltrar cada vez más en el discurso político e institucional. Baste como muestra la reciente presión de varios países, entre ellos España, sobre la redacción de la Constitución Europea para que en ella se especificasen los orígenes cristianos de la identidad europea. En esta coyuntura, fueron sólo países como Francia, con una arraigada tradición de laicidad, los que defendieron la separación entre la identidad religiosa y la identidad política (la vieja y a menudo olvidada separación de Iglesia y Estado). Se preguntarán qué tiene todo esto que ver con el objeto de esta charla, pero pronto saltará a la vista que la influencia del discurso religioso —y más

concretamente del católico— en Irlanda es demasiado notoria como para no merecer un comentario.

Son varias las poetas irlandesas actuales que se interesan por la configuración de la feminidad que hace el discurso religioso. La dublinaesa Eavan Boland, a la que nos referimos anteriormente, presta especial atención al menosprecio que por el cuerpo ha manifestado tradicionalmente el cristianismo. Cualquier especialista en historia de la higiene les explicará el retroceso en salud pública que se derivó de la expulsión de España de los árabes y del cierre de sus baños. Ya con anterioridad, egipcios, griegos y romanos habían prestado unos cuidados al cuerpo que el cristianismo consideró luego perniciosos. En los monasterios medievales, el baño estaba mal visto por lo que suponía de confrontación con la propia desnudez y por la inevitable, aunque desaconsejada, necesidad de tocarse para lavarse:

En la Edad Media, coincidiendo con el apogeo del cristianismo, se observa un retroceso en las normas de higiene y salud pública, quizá con la única excepción de la cultura árabe. En los territorios conquistados por los musulmanes se mantuvieron las normas de higiene y se produjo un gran desarrollo de las ciencias médicas. [...] En el mundo cristiano, el desprecio de lo mundano y el cambio en las costumbres de la higiene personal, por considerar inmoral la contemplación del propio cuerpo, lograron que se abandonase el baño corporal (Piédrola Gil 2001: 7-8).

Esto que hoy parece cuestión jocosa, puede tornar un asunto más grave si nos referimos a los trastornos de la alimentación que Eavan Boland, en su poema “Anorexic” (Anoréxica) (48-51), inscribe, no tanto en la sujeción a los dictados de una moda pasajera, como en un discurso más antiguo y arraigado de castigo al cuerpo. En el poema mencionado habla una Eva bíblica que desea ir reduciendo su cuerpo hasta volver a ser la costilla de Adán de la que supuestamente fue creada. Permítanme citar las primeras estrofas del poema pues, aunque sobrecogedoras, ilustran el tema a la perfección:

Flesh is heretic.  
My body is a witch.  
I am burning it.

Yes I am torching  
her curves and paps and wiles.  
They scorch in my self denials.

How she meshed my head  
in the half-truths  
of her fevers till I renounced  
milk and honey  
and the taste of lunch.

I vomited  
her hungers.  
Now the bitch is burning.

(La carne es hereje./ Mi cuerpo es una bruja./ Estoy quemándolo./ Sí, estoy torrando/ sus curvas y pechos y argucias./ Arden en mi abnegación./ Cómo me enmarañó la cabeza/ con las verdades a medias/ de sus calenturas hasta que renuncié/ a la leche y a la miel/ y al sabor del almuerzo./ Vomité/ sus hambres./ Ahora la zorra echa chispas).

Esta voz femenina ha interiorizado siglos de discurso religioso sobre el cuerpo de la mujer. “Abnegación” y “renuncia” luchan con el cuerpo, con sus necesidades y deseos. La autodestrucción se justifica en aras de la victoria sobre la herejía, la brujería y la promiscuidad sexual implícita en la “zorra” de estos versos. La Eva del poema se está matando y la imagen de la hoguera que emplea nos hace revivir los peores momentos de fanatismo religioso del cristianismo, la caza de brujas en la que se veía a la mujer como la causa de todos los males sociales.

La Eva bíblica es de nuevo la protagonista del poema “In That Garden” (En aquel jardín) (288-289) de Anne Le Marquand Hartigan, poeta de habla inglesa, pintora y dramaturga que actualmente vive y realiza su trabajo en Dublín. Hartigan subvierte el texto bíblico sobre la desobediencia de Eva al coger la manzana y lo hace tanto con su estilo coloquial, desestabilizador de la autoridad de la Biblia, como con la presentación de una Eva cuyo pecado se reduce al deseo de saber:

In that garden once she took down the Apple  
Casually because she wanted to know, and then  
There was all that fuss, Adam going  
Bananas saying that she'd tipped the apple cart  
And God;  
Oh God was a pain getting all huffed up about  
His tree and the serpent splitting its sides  
Under the bushes laughing.

(En aquel jardín cogió cierto día la Manzana/ simplemente porque quería saber, y después/ se armó todo aquel lío, Adán medio/ loco diciendo que ella lo había echado todo a perder/ y Dios;/ Ay Dios era un borde todo hecho una furia por/ su árbol y la serpiente partiéndose/ de risa bajo las matas).

Este poema propone una narración del acontecimiento bíblico diferente: frente a la desobediencia, bien inconsciente bien perversa, de Eva, Hartigan escenifica el legítimo derecho que la mujer tiene de acceder al conocimiento.<sup>2</sup> En el poema de Hartigan, el comportamiento de Eva no se queda reducido a un gesto de subversión, sino que provoca una transformación radical en la máxima representación de la figura patriarcal: “[...] until God took a good look at himself/ And saw his own womb, his own breast, and not only/ His staff of righteousness” (hasta que Dios se observó detenidamente/ y vio su propio útero, su propio seno, y no sólo/ su báculo de rectitud). Este báculo fálico, que anteriormente excluía cualquier cualidad femenina, debe permitir ahora la in-corporación del cuerpo femenino tanto en su dimensión bilógica como simbólica: el útero y el seno. La figura resultante es la de una divinidad hermafrodita.

Anne Le Marquand Hartigan continúa su análisis de la figura de Eva en otros poemas como “Brazen Image” (Imagen destemida) (274- 275), donde, tras el mordisco que le da a la manzana, se desmoronan los muros del jardín del Edén e incluso la serpiente se precipita hacia la luz de la libertad. Y sin embargo, con el conocimiento y la libertad también sobreviene el sufrimiento, por lo que la Eva del poema “Sour Apple” (Manzana amarga) (308-309) cuestiona los logros del racionalismo y la represión que éste ejerce sobre la

<sup>2</sup> Para un análisis más detallado de la figura de Eva en la poesía irlandesa contemporánea, véase González Arias 1997.

dimensión emocional de la persona: “I have bitten and tasted your wisdom,/ I’d rather be simple again” (Mordí y saboreé tu sabiduría,/ preferiría ser de nuevo ingenua). Lo importante para nosotros es que esta posibilidad de preferir y de elegir, junto con el tormento que conlleva, sólo es posible tras el acceso al conocimiento y a la razón.

Hasta ahora hemos visto representaciones femeninas que, o bien suponen un modelo de feminidad con el que tanto las lectoras como la voz poética pueden no identificarse y construyen en consecuencia una diferencia en negativo, o bien, como en el caso de Hartigan, esbozan ya una nueva figura femenina con mayor agencialidad y con mayor capacidad para transformar los significados tradicionales que se adscriben a la mujer: podríamos decir que elaboran una diferencia en positivo. Este es también el caso del siguiente poema que veremos de Paula Meehan, escritora dublinaesa a la que ya nos referimos anteriormente. En “The Statue of the Virgin at Granard Speaks” (Habla la estatua de la Virgen de Granard) (80- 87), Meehan presenta a una Virgen María que cuestiona tanto la iconografía en la que se la ha venido representado como las narraciones religiosas que relatan su vida y su función:

They call me Mary — Blessed, Holy, Virgin.  
They fit me to a myth of a man crucified:  
the scourging and the falling, and the falling again  
[...]  
They name me Mother of all this grief  
though I mated to no mortal man.

(Me llaman María — Bendita, Santa, Virgen./ Me relacionan con un mito de un hombre crucificado:/ la flagelación y la caída, y de nuevo la caída,/ [...]/ Me llaman Madre de todo este dolor/ aunque no copulé con hombre mortal alguno).

Paula Meehan escribió este poema tras la muerte, en 1984, de Ann Lovett y de su bebé en Irlanda. Ann era una joven de 15 años que murió sola mientras paría delante de la estatua de la Virgen de Granard tras nueve meses de embarazo secreto. En el poema la Virgen confiesa que no hizo nada por salvarla, que en su papel de icono pético e inmaculado permitió que la muchacha muriese en su presencia:

and though she cried out to me in extremis  
I did not move,  
I didn’t lift a finger to help her,  
I didn’t intercede with heaven,  
nor whisper the charmed word in God’s ear.

(y aunque me llamó in extremis/ yo no me moví,/ no moví un dedo para ayudarla,/ no intercedí ante el cielo/ ni murmuré la palabra mágica en los oídos de Dios).

Si en el poema de Hartigan la rebelión de Eva provocaba la transformación del Dios patriarcal en una figura andrógina, en este poema de Meehan el estupor de la Virgen ante las consecuencias de los discursos religiosos sobre la virginidad y ante el castigo que la sociedad y la divinidad infligen a quienes transgreden esa norma de castidad provocan una rebelión de la propia Virgen contra todo aquello que se le hace representar: “[...] My being/ cries out to be incarnate, incarnate,/ maculate and tousled in a honeyed bed” ([...] Mi ser/ clama por encarnarse, por encarnarse,/ maculado y enredado en un lecho meloso).

En último lugar, me centraré en la poesía de Mary Dorcey y de Nuala Ní Dhomhnaill, ambas de la República de Irlanda pero, si la primera elige la lengua inglesa para su obra, la segunda ha optado por escribir exclusivamente en gaélico irlandés, aunque permite que otros poetas traduzcan su obra al inglés y, de hecho, cuenta con varias colecciones bilingües. De ambas me interesa su empatía con los seres marginados por la cultura occidental. Las dos poetas optan por identificarse con personajes femeninos a menudo denostados, incluso por muchas mujeres, y nos ponen en guardia frente a la lógica patriarcal que nos lleva a crear un “otro” aun más oprimido que la propia alteridad femenina. En “Photographs” (Fotografías) (228-231) de Mary Dorcey, la voz poética hace un desagradable descubrimiento durante un paseo por la playa:

I looked about and saw  
That rocks and sand were littered  
With broken bits of flesh,  
Breasts and hips in white lace underwear,  
Smooth brown torsos strewn idly  
Among empty bottles and paper bags.

(Miré a mi alrededor y vi/ que por las rocas y la arena estaban esparcidos/ trozos partidos de carne/ pechos y caderas con encaje blanco,/ suaves torsos morenos repartidos sin ton ni son/ entre botellas vacías y bolsas de papel).

La confusión entre representación y realidad, entre fotografía y cuerpo, es deliberada para que el público lector sea consciente de la violencia y mutilación ejercidas contra esa figura de mujer que, según el prejuicio popular, ya no tiene derecho a protegerse de las miradas ajenas. En un gesto solidario con la mujer despreciada que es gesto a la vez de desafío y resistencia frente a los que explotan su cuerpo, la voz creada por Mary Dorcey reclama que ella *sí que es esa*. La diferencia se ha desdibujado para convertirse en identidad, la alteridad da paso ahora a la mismidad. Pues una cosa es atacar los intereses económicos de la industria de la pornografía, así como la perversa sexualidad que promueve, y otra es convertir a la mujer, con cuyo cuerpo se comercia, en diana de nuestras condenas.

Un proceso similar de identidad tiene lugar en los poemas de Nuala Ní Dhomhnaill, donde las lectoras debemos descender a los infiernos del inconsciente, de la irracionalidad, de la locura y la violencia para enfrentarnos a nuestros propios demonios y experimentar lo que siente, por poner un ejemplo, una madre que, posiblemente en su depresión posparto, maltrata a su bebé (An Bhatráil, La paliza, 134-137):

Is má chuireann siad aon rud eile nach liom  
isteach ann  
an diabhal ná gurb é an chaor dhearg  
a gheobhaidh sé!  
Chaithfinn é a chur i ngort ansan.  
Níl aon seans riamh go bhféadfainn dul in aon ghaobhar  
d’aon ospidéal leis.  
Mar atá  
beidh mo leordhóthain dalladh agam  
ag iarraidh a chur in iúl dóibh  
nach mise a thug an bhatráil dheireanach seo dó.

(Si intentan alguna faena/ conmigo, si intentan hacerme de nuevo/ una jugada, no va a quedar títere con cabeza:/ Tendré que enterrarlo en el campo./ En modo alguno podré llevarlo/ al hospital ni por allí cerca./ Tal y como están las cosas, ya me resultará bien difícil/ convencerlos de que no fui yo/ quien le dio a mi pequeño esta última paliza).

Ní Dhomhnaill intenta que asumamos los lados más oscuros y perversos de nuestra identidad, de manera que podamos afirmar que, de alguna manera, *esa también está en mí*.

Con esta presentación he intentado indagar en los posibles modos en que las mujeres pueden construir su identidad. Las poetas irlandesas que he analizado parecen recurrir con frecuencia a la formación de la identidad a través de la diferencia, bien mediante el recurso a la representación de un tipo de mujer que resulta ajeno u hostil a la propia voz lírica o a las lectoras, bien porque otorgan al objeto de representación una cierta capacidad de resistencia frente a discursos que persiguen enmudecerla. He apuntado, por otra parte, la posibilidad de elaborar una diferencia en positivo, como en el caso de la relectura bíblica en la que la mujer protagonista desestabiliza el sistema patriarcal y lo fuerza a incorporar la feminidad. Finalmente, he señalado los riesgos de producir un “otro” dentro del “otro”: una categoría de mujer aun más oprimida y marginada de lo que lo suele estar la mujer de por sí. Frente a esta diferencia alienante, algunas poetas irlandesas nos alientan a que asumamos con valentía la posibilidad de la mismidad con aquellos rasgos reprimidos por nuestra cultura.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLAND, E., “The Irish Woman Poet: Her Place in Irish Literature”, *Creativity and its Contexts*, ed. C. Morash, Dublin, The Lilliput Press, 1995, pp. 31- 47.
- BOURKE, A., S. Kilfeather, M. Luddy, M. Mac Curtain, G. Meaney, M. Ní Dhonnadha, M. O’Dowd y C. Wills, eds., *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vols. IV y V, Cork, Cork U.P., 2002.
- GONZÁLEZ ARIAS, L. M., *Cuerpo, mito y teoría feminista: re/visiones de Eva en autoras irlandesas contemporáneas*, Oviedo, KRK ediciones, 1997.
- GONZÁLEZ ARIAS, L. M., *Otra Irlanda: La estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*, Universidad de Oviedo, 2000.
- MILLS, L., “I Won’t Go Back To It’: Irish Women Poets and the Iconic Feminine”, *Feminist Review*, 50, 1995, pp. 69- 88.
- PALACIOS González, M., ed., *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoxe*, Trads. Manuela Palacios y Arturo Casas, Santiago, Follas Novas, 2003.
- PIÉDROLA GIL, G., *Medicina preventiva y salud pública*, 10ª ed., Barcelona, Masson, 2001.

