

Nova arte na vella terra: poetas contemporáneas en Galicia e Irlanda

Vanessa Silva Fernández

[Recibido, xaneiro 2011; aceptado, marzo 2011]

RESUMO Tomando como exemplo a obra de dúas autoras tan recoñecidas como Eavan Boland e Chus Pato, esta análise dá conta das semellanzas e conexións entre os procesos de renovación poética e de reapropiación da voz feminina na literatura galega e a irlandesa, establecendo as confluencias temáticas e formais que se dan entre eles. Ponse de relevo o papel que desempeñaron as mulleres na historia da literatura, relacionado tradicionalmente coa súa identificación como obxecto do poema, como a súa musa ou protagonista, unha tendencia que muda nas últimas décadas do século XX, cando a identidade feminina se converte en suxeito do poema e “reapropia” o discurso da feminidade.

PALABRAS CHAVE: Galicia, Irlanda, muller, poesía contemporánea.

ABSTRACT Taking as an instance the production of two well-known authoress such as Eavan Boland and Chus Pato, my analysis will ponder on the similarities and connections between the processes of poetical innovation and of reappropriation of the female voice within the Irish and Galician literature by establishing the thematic and formal confluences which exist amongst them. Undoubtedly, women have played an essential role in the history of literature, especially as regards the art of poetry. However, this role was traditionally related to the identification of women with the object of the poem as its muse or main character. In the last decades of the 20th century there has been a reversion on this tendency by which the female identity has turned into the subject of the poem and ‘re-owned’ the discourse of femininity in poetry.

KEYWORDS: contemporary poetry, Galicia, Ireland, women.

No seu poemario *Code*, a poeta irlandesa Eavan Boland (2001: 34) inclúe o poema “How We Made a New Art on Old Ground” (“Como fixemos unha nova arte na vella terra”), no que se celebra o poder dos artistas para moldear a realidade e transformala a través das súas obras. Tal será tamén o título deste artigo, que pretende dar conta das profundas transformacións que tiveron lugar no sistema literario irlandés para permitir que tal declaración viñese da

man –ou da pluma– dunha autora. E é que en Irlanda, coma en Galicia, o panorama literario ao longo do século XX caracterizouse polo predominio de autores homes, con moi poucas mulleres que foron quen de publicar unha obra ou aparecer nunha antoloxía. Expoñerei aquí o xeito no que os canons literarios se entretecen co contexto socio-histórico en ambos os dous sistemas, dando lugar así a numerosas coincidencias entre ambas as tradicións literarias. O meu obxectivo será presentar a aparición de novas formas de expresión na poesía contemporánea, esa nova arte da que fala Boland, como o resultado dunha tendencia renovadora mediante a cal a identidade feminina se converte en suxeito do poema e “reapropia” o discurso da feminidade na poesía tras longas décadas de silencio. Tomando como exemplo a obra de dúas voces moi recoñecidas en cadanseu sistema, Eavan Boland no caso irlandés e Chus Pato no galego, a miña análise dará conta das semellanzas e conexións entre eses procesos de renovación poética.

242

Comezarei por ofrecer unha descrición da configuración social e artística das “vellas terras” nas que naceron esas dúas poetas. O xa mencionado predominio de autores durante a meirande parte do século XX non respondía a unha falta de talento por parte das autoras, senón máis ben á conxunción dunha serie de condicións históricas e sociais que confinaban as mulleres ao ámbito doméstico e lles impedían o acceso ao mundo laboral. A progresiva profesionalización da arte ao longo do século pasado circunscribiu as manifestacións artísticas á esfera pública, facendo de facto que o mundo da arte resultase menos accesíbel para as creadoras. Tanto en Irlanda coma en Galiza eran numerosos os obstáculos que impedían o avance das mulleres interesadas en crear artisticamente. Para empezar, a súa condición biolóxica convertíaaas dende o seu nacemento en cidadás cun status e protección especial. Deste xeito, a Constitución que o Estado irlandés adoptou en 1937 recoñecía no artigo 42.2.1 que a función das cidadás no Estado era prover un apoio sen o cal o ben común non podería ser atinxido. A redacción do artigo tamén establecía que este apoio o proporcionaban as mulleres mediante a súa vida dentro do fogar. Xa que logo, e tal e como recollía o artigo seguinte da Constitución, o Estado víase polo tanto obrigado a se asegurar de que as mulleres non descoidasen as súas tarefas domésticas buscando un traballo fóra do fogar. A situación deste lado do Atlántico era moi similar. Só un ano despois da aprobación da Constitución irlandesa as leis españolas, no segundo artigo do Foro do Traballo (1938), prometían a liberación da muller casada de talleres e fábricas. Estas leis non facían senón reflectir concepcións cun profundo raizame que

pretendían establecer cal era o lugar das mulleres dentro da sociedade. A función das irlandesas e as galegas viña condicionada de xeito biolóxico, e a súa tarefa estaba na creación de fogares. A sociedade destas décadas gababa a pasividade e a submisión das mulleres, namentres consideraba que a súa autonomía ou a súa inclusión nas esferas públicas representaba un ataque aberto ás fundacións ideolóxicas do Estado. Esta idiosincrasia nacional que mantiña as mulleres confinadas no ámbito doméstico reflectíase á súa vez na literatura, máis especificamente na falta de oportunidades que tiñan para escribir e, o que é máis importante, para publicar. Isto levaba consigo a falta dunha tradición de mulleres autoras nos canons literarios, unha perda de referentes que, se cadra, era o maior obstáculo no acceso feminino á creación literaria. No caso irlandés, esta falta de oportunidades para publicar era posibelmente máis acusada que no galego. Nun artigo que analiza as plataformas de publicación dispoñíbeis para as creadoras irlandesas, o crítico Anthony Roche denunciaba o xeito no que, no campo da poesía, as revistas literarias en Irlanda ofrecían acubillo tanto a autores coma a autoras, no mundo das coleccións poéticas e as escolmas a mensaxe era de resistencia cara á inclusión de mulleres poetas, cando non de exclusión flagrante:

For if Irish journals have been hospitable to both genders in the range of poetry, the message in so far as the larger, more powerful world of collections and anthologies is concerned has been one of resistance towards women poets, if not outright exclusion (Roche, 1996: 79).

243

De feito, o meirande proxecto literario na Irlanda da fin de século, a *Field Day Anthology of Irish Writing*, unha escolma de tres volumes que daba conta da gran tradición da escrita irlandesa, foi atacada dende o momento da súa publicación pola patente exclusión de mulleres autoras. Esta situación non sería reparada até entrado xa o século XXI, coa publicación de dous novos volumes dedicados á escrita de autoría feminina. No que se refire ao caso de Galicia, aquí tamén son as revistas e colectivos literarios os que lles ofrecen refuxio ás mulleres poetas. Así, Nogueira (2000: 344) destaca o “papel aglutinador desenvolvido pola revista *Festa da Palabra Silenciada*, que (...) acolleu nas súas páxinas a práctica totalidade da expresión feminina a partir da súa creación no ano 1983”. Na mesma liña vai a defensa desa revista por parte de Louzao Outeiro (2006: 186), quen opina que

o movemento xerado pola revista *Festa da Palabra Silenciada* na promoción, apoio e desenvolvemento da creación feminina foi definitiva para o xurdimento e a consolidación de tantas voces femininas en igualdade de

condicións ou mesmo con predominio das produtoras fronte aos seus pares. De feito, que a partir de 1997 retire do seu nome o adxectivo “silenciada” vén ser unha mostra de que a palabra feminina xa ocupou certo lugar de normalidade e mesmo de privilexio.

Se tomamos o momento indicado por Louzao Outeiro como aquel no que se alcanzou unha normalidade respecto da posición das autoras no panorama literario galego, podemos decatarnos de que non é até case rematado o século cando podemos apreciar unha ampla presenza de mulleres cunha voz propia na literatura galega. Esa noción de voz propia é a que desexo subliñar, xa que paradoxalmente, aínda que as mulleres estaban limitadas no seu acceso á representación artística isto non impediu que estivesen moi presentes na arte. De feito, tanto en Irlanda coma en Galiza e en moitas outras tradicións, a presenza da muller na arte é un elemento omnipresente, até o punto de que a muller se considera un gran tema literario, cando non o tema literario por excelencia. A experiencia feminina ten sido fundamental á hora de achegarse a motivos inexorábeis na cultura irlandesa e galega, como o son os conceptos de nación, exilio, lingua ou relixión entre outros. Non obstante, a pesar desta posición central, a experiencia feminina ten sido representada maioritariamente a través dos ollos e as plumas de homes. Isto deu lugar a unha representación deficiente da identidade feminina na literatura que, co tempo e os efectos da canonización de autores e obras, foi deixando unha pegada difícil de borrar, resultado da fosilización de certas imaxes de muller como estereotipos arraigados nas tradicións literarias irlandesa e galega. Por moi diferentes que fosen as representacións da experiencia feminina en calquera obra de arte concreta, todas esas percepcións se xuntaban para construír unha serie de arquetipos que etiquetaban e paralizaban as mulleres. Así, a autora Jenny Beale proporciona as tres imaxes dominantes que “coloreaban” a visión que os homes e mesmo as mulleres tiñan delas mesmas: a virxe, a prostituta e a nai. Segundo Beale, a virxe é a imaxe pura e casta da muller namentres que a prostituta representaría o seu lado máis sensual e escuro, a fonte de tentación. Por último, a nai sería o símbolo de seguridade e calor, alguén que alimenta corpo e alma.

The virgin is the pure, chaste image of woman. She is innocent, with an intense passive goodness. (...) The whore is the contrast to the virgin. She represents the dark, sensual side of woman, a source of temptation and sexual pleasure for men. The whore is also the source of sin, an image to be both feared and desired. (...) If the virgin and the whore represent the two oppo-

site ends of the sexual dimension in men's minds, the mother image is somewhat different. She is the symbol of security and warmth, someone who nourishes both body and soul (Beale, 1986: 71-73).

Estas tres imaxes que Beale describe distintamente non son nin de lonxe exclusivas do contexto irlandés. Do mesmo xeito que as leis fundacionais lles outorgaban similares posicións ás mulleres irlandesas e galegas, ambos os grupos estaban suxeitos ás mesmas estratexias estereotipantes na obra dos seus contemporáneos. Así, o traballo de Blanco (1995: 15-17), ao analizar os prototipos femininos que aparecen na obra dalgúns dos máis considerados autores galegos, garda grandes similitudes co de Beale. Blanco dá conta de catro arquetipos, a nai, como “paraíso perdido, que todo o envolve, (...) sostén das familias e base da nación”, a dama recipiente da “erótica cortés, cristiá e romántica”, a prostituta que encarna “o sexo e os praceres prohibidos”, e, por último, as feirantas, mulleres públicas arrodadas da “ambigüidade daquilo que se admira e se teme, sexa como bruxa, sabia, menciñeira, ou muller independente”. O resultado da fosilización destes estereotipos de muller foi unha visión taxonómica das mulleres, que non só retroalimentaba a visión que a sociedade xa tiña sobre a función das súas cidadás, senón que tamén afectaba á percepción que as mulleres tiñan de si mesmas e da súa valía.

245

Non foi até os anos setenta cando se puideron observar cambios notábeis nas condicións de vida das mulleres, transformacións que unha vez máis tiveron lugar case de xeito simultáneo en Irlanda e Galicia. Do mesmo xeito que as nocións sobre a posición das mulleres se alimentaran na produción artística contemporánea, agora era a vez de transformar esa produción artística para acomodar as novas concepcións da muller. Na miña opinión, a aparición dos movementos feministas e os procesos de democratización e igualdade que estaban a ter lugar en Irlanda e Galicia contribuíron significativamente ao auxe da escritura de autoría feminina en ambas as tradicións. Esta teoría é apoiada no caso irlandés por Goodby (2000) que, no seu estudo da poesía irlandesa dende a década dos cincuenta, salienta o traballo do Comité para a Educación das Mulleres organizando grupos de escritura específicos para autoras ou que de facto as primeiras escolmas de escritura feminina apareceron ao tempo que os traballos críticos feministas e as redes de publicación e lectura. As palabras de Goodby establecen a natureza beneficiosa da relación entre movementos feministas e de autoras, unha relación na que os primeiros proporcionan un refuxio onde as segundas poidan afrouxar as rendas da súa creatividade. No

caso galego, Forcadela (1995: 585-586) tamén resalta o “advenimento do chamado *contradiscurso das mulleres*” como “sen dúbida, un dos grandes acontecementos culturais, sociais e políticos dos últimos dous séculos, aínda que sexa nestas últimas décadas cando a súa elaboración teórica adquira un grao de desenvolvemento acorde coa súa magnitude e importancia”. Forcadela resalta asemade a idoneidade de Galicia para a exploración e explotación deste discurso, por contar

desde vello, con importantes pensadoras, intelectuais e escritoras (...) aínda que tamén haxa que ter en conta a algúns homes (...) que, con distintas ópticas, e sempre en contra do discurso androcéntrico predominante, foron deitando a súa semente sobre a paisaxe árida dunha Europa que (...), chegou ata hai ben pouco sen optar polo recoñecemento explícito dos dereitos elementais das cidadás dos seus estados.

Ao longo das décadas dos setenta e oitenta as mulleres autoras foron entrando progresivamente na vella terra literaria. Xa que este espazo lles fora hostil durante tanto tempo, as creadoras debían en primeiro lugar transformalo para acomodalo aos seus propósitos. Por iso, unha vez gañado o acceso ao poema, as autoras galegas e irlandesas precisaban reapropialo. Nun dos seus artigos, a poeta Eavan Boland describe vividamente as sensacións que inundan a muller poeta cando ten que facerlle fronte á súa tradición literaria nacional e reclamar o interior do poema. Para esta autora, o paso de ser o obxecto do poema a ser a súa autora nun intervalo temporal relativamente curto representa unha fonte de ansiedade para as mulleres poetas e un trastorno para algúns dos seus contemporáneos:

[I]n subtle ways the fusion of the national and the feminine persisted, and made the interior of the Irish poem less hospitable to the women poet who had to claim to that interior. Through that claim, she moved from being the object of the Irish poem to being its author in a relatively short space of time. This has been stressful for Irish women poets, as well as disruptive for some of their male contemporaries (Boland, 1996: 142-143).

Eses sentimentos veñen dados pola súbita comprensión de que a muller poeta irlandesa, como xa explicara a autora nunha intervención anterior, é un tropo que abandonou o texto dunha tradición nacional ambiciosa e dominante onde outrora fora unha imaxe pasiva e controlada no seu interior.

In a real sense, the Irish woman poet now is an actual trope who has walked inconveniently out of the text of an ambitious and pervasive national tradi-

tion, which found its way into far too much Irish poetry. Her relation to the poetic tradition is defined by the fact that she was once a passive and controlled image within it; her disruption of that control in turn redefines the connection between the Irish poem and the national tradition (Boland, 1995: 38).

Non obstante, a pesar da ansiedade que isto podería representar, o repentino incremento no número e a visibilidade de mulleres poetas é innegábel, como tamén o é o efecto enriquecedor que este auxe tivo na poesía irlandesa e galega. A ambos os lados do Atlántico, as poetas comezaron a apropiarse do poema mediante a reapropiación desa experiencia feminina que por décadas fora filtrada a través de plumas masculinas.

Cabe preguntarse que transformacións trae esa nova e reapropiada experiencia ás creacións destas autoras. Sen dúbida, a transformación máis radical é o punto de vista dende o cal o poema se achega á realidade feminina, é dicir, a inclusión da voz feminina como suxeito do poema. A finais dos anos oitenta, Blanco (1988: 49-50) observaba na poesía galega contemporánea unha cosmovisión pro-feminina, que impregnaba o poema mediante unha nova linguaxe, a afirmación do ser e do corpo e a alusión a funcións sociais e biolóxicas tradicionais determinadas polo xénero. Blanco destacaba ademais o esforzo por parte das poetas de examinar a experiencia doméstica en termos favorábeis. E é que, de feito, as poetas non lle viraron as costas á domesticidade, senón máis ben todo o contrario. Tanto as autoras galegas coma as irlandesas lle proporcionaron á vida cotiá unha dimensión poética ao se desfacer dos clixés da tradición anterior, engadíndolle unha boa cantidade de franqueza. Ese enfoque no doméstico, porén, corre o risco de non ser interpretado en toda a súa potencialidade.

No seu traballo sobre a poesía contemporánea en Irlanda, Wills (1993) inclúe unha advertencia que é igualmente válida para aqueles que se acheguen á poesía galega contemporánea. Wills lamenta que o confinamento tradicional das mulleres na esfera privada do fogar se reflecta nunha tendencia a ler a escrita das mulleres máis en termos da súa importancia persoal que polas súas apreciacións sobre o mundo do traballo e a política. Para esta autora, é esencial ter en conta que unha poeta aparentemente persoal ou confesional pode chegar a ser radical precisamente na súa tentativa de falar sobre sucesos públicos e políticos mediante o simbolismo do privado.

[W]omen's traditional confinement in the private sphere of the home is mirrored by a tendency to read women's writing in terms of its personal significance, for what it has to say about love, marriage, and the condition of being female, rather than for its insights into the world of work and politics. The difficulty of analysing privacy as a code for the domestic is compounded by the traditional habit of reading women's texts through an autobiographical grid. Nevertheless, despite the dangers of a reading which would merely serve to reconfirm notions of women's concerns as primarily personal, it is important to be aware of the ways in which a seemingly personal or confessional poet (...) is radical precisely in her attempt to talk about public and political events through the medium of private symbolism (Wills, 1993: 61).

248 Sería interesante ver como os discursos do doméstico conflúen de xeito moi parecido na poesía galega e irlandesa, igual que o fan outros tantos discursos como son o da linguaxe, a xeografía ou a intertextualidade, por mencionar uns poucos. Pero para facer visíbeis as confluencias entre ambos os sistemas literarios vou optar aquí por cinguirme a dúas autoras e a un mesmo tema: as reflexións sobre o mundo da arte e as súas posibilidades, sobre que é o que pode facer parte dun poema e cal é a responsabilidade da poeta cara á sociedade. En especial, centrareime na relación das voces poéticas coa "Musa", ese elemento aparentemente fundamental no proceso de creación artística, que durante séculos foi a única vía de acceso das mulleres á obra de arte e ao que a poeta irlandesa Nuala Ní Dhomhnaill (1996: 114) se refire como ese rol deprimente, aburrido e mal pagado: "Woman, as woman, has only been accepted in the literary tradition as either Muse or, if she refuses to play that dreary, boring and unpaid role, then as Bitch".

A Musa encarna na tradición anterior os estereotipos sobre as mulleres e por iso a relación das voces poéticas coa Musa é ambigua e unha fonte de ansiedade. Esa ambigüidade queda patente no seguinte fragmento dun dos poemas recollidos en *Hordas de escritura* de Chus Pato (2008: 58):

Definición: poeta é o non poeta

Proposición I: verdadeiramente poeta é aquela/aquel cuxa musa foi integramente destruída

Escolio: se quen escribe poesía é aquel/aquela cuxa musa foi destruída, isto significa que a identidade entre poeta e non poeta nunca é perfecta, que non é posíbel destruír integramente a musa, que sempre resta algo. Ser poeta é ser ese resto.

Podemos ver aquí claramente o debate entre o desexo de eliminar a figura da musa con todo o que ela representa e o coñecemento de que esa reacción cara á musa é precisamente unha vez máis o motor do poema. Namentres que Pato establece a figura da poeta nese recuncho que deixa a musa, Boland opta por facerlle fronte e botarlle en cara os erros do pasado nun poema incluído no poemario *In Her Own Image* (1980).

Así, na súa diatriba para a Musa da Mímica, Boland repróchalle primeiro que deixase atrás tantas historias por contar, que non son senón as historias silenciadas da historia recente de Irlanda como o confinamento no fogar ou a violencia doméstica. A postura da voz poética tórnase desafiante ao percibir a indiferenza da Musa cara aos problemas reais das mulleres ás que se supón que representa, ao optar esta por recompoñerse o vestido no canto de ofrecer un refuxio, e comprométese a espertala desa apatía mostrándolle a realidade mediante as súas verbas:

How you fled
The kitchen screw and the rack of labor,
The wash thumbed and the dish cracked,
The scream of beaten women,
The crime of babies battered,
The hubbub and the shriek of daily grief
That seeks asylum behind suburb walls –
A world you could have sheltered in your skirts –
And well I know and how I see it now,
The way you latched your belt and twitched your hem
and shook it off like dirt.
(...)
I will wake you from your slutish sleep.
I will show you true reflections, terrors.
You are the Muse of all our mirrors,
look in them and weep.

(Boland, 1997: 91).

Noutra colección, *The Journey*, Boland retoma este tema nunha nova diatriba, esta vez dirixida á Musa da Lírica. Neste caso, a voz poética non se aproxima á Musa de forma belixerante senón case que compasiva. Así, dille que é a vítima dun crime perfecto, unha boneca de trapo mantida artificialmente nun estado de perpetua xuventude pero na que son visíbeis os remendos

que lle fixeron. Nesta ocasión ademais, a voz poética considérase tamén responsábel da situación na que a Musa se atopa, pois como poeta tamén houbo ocasións nas que botou man dun recurso tan elástico. No canto dun castigo, a voz poética ofrécelle á musa unha saída a través das súas verbas e a posibilidade de compartir a súa pena, da que é en parte responsábel:

You are the victim of a perfect crime.
You have no sense of time.
You never had.
You never dreamed he could be so cruel.
Which is why you lie back
Shocked in cambric,
Slacked in bandages.
(...)
I loved you once.
It seemed so right, so neat.
The moon, the month, the flower, the kiss –
There wasn't anything that wouldn't fit.
(...)
We have been sisters
In the crime.
Let us be sisters
In the physic:
Listen.
Bend your darned head.
Turn your good ear.
Share my music.

(Boland, 1987: 55).

Pola súa parte, Chus Pato (2004: 72) coincide con Boland ao ver unha monstrosidade oculta no lirismo da poesía. En “Percy Bysshe Shelley” varias personaxes comentan as escollas da poeta, que rexeita a poesía romántica que tan ben traballa para outros. Namentres o demogorgón opta por criticar a súa actitude ou suxerir que ese rexeitamento debe ser agochado, as personaxes femininas defenden a postura da poeta e a súa visibilidade. Desta visibilidade, desafiando as formas antigas de crear, xorde a nova arte que Boland define no xa mencionado “How We Made a New Art on Old Ground”. Neste poema a nova arte, neste caso un poema pastoral, convértese, aínda que sexa de xeito modesto, nunha adición á propia paisaxe. Á súa vez, a paisaxe só existe na

medida en que é descrita no poema, polo que a noción de localización, tan importante na literatura poscolonial, perde poder, o lugar agarda pola lingua, pois só vemos o que nos dita o poema:

Wait for language, for a different truth:
(...) you will know that the nature poem
Is not the action nor its end: it is
(...) an aftermath, an overlay and even, in
Its own modest way, an art of peace:
(...) What we see
is what the poem says:
(...) what we see is how
the place and the torment of the place are
For this moment free of one another.

Esta nova arte fai que a poeta irlandesa gañe poder, pero non é unha arte descoñecida para a poeta galega. A mesma satisfacción coas novas armas descubertas que se pode apreciar no poema de Boland aparece no poema “e agora” de Chus Pato (2004: 45), onde se ve claramente a sensación de poder e control sobre a paisaxe como obxecto do poema:

e agora o panóptico é unha ruina
non importa porque a paisaxe podo imaxinala como decida (...)
se ten vexetación as glicinias instalaranse no edificio
se na Antártida, será unha fantasmagoría de xeo.

A descuberta do poder na voz propia, que consegue apropiarse do poema e dos seus obxectos é sen dúbida a manifestación máis clara de como as poetas contemporáneas teñen conquistado a vella terra coa súa nova arte. Tentei con estes exemplos demostrar como as autoras irlandesas e galegas moven os seus materiais de xeito parecido, respondendo quizais ao ditame dunha irmandade que xa vén de antigo. O xogo intertextual non premeditado que se establece entre autoras a un e outro lado do Atlántico non debería sorprendernos dados os contextos tan similares dos que son produto. Emporiso, non podo senón confesarme continuamente abraida polos lazos que se establecen entre elas e gustaríame concluír este artigo cun exemplo máis recente.

En 2008 apareceron os poemarios *Domestic Violence* de Boland e *Hordas de escritura* de Pato. Un dos poemas de Boland fala do mito de Philomel, unha

princesa grega violada polo seu cuñado, quen ademais lle corta a lingua para que non poida revelar o sucedido. Philomel decide contar a súa historia sen usar a súa voz, tecendo un tapiz que fale por ela. Namentras Philomel tece, recibe sen darse conta a visita da voz poética, que dende a Irlanda do presente admira os recursos desta creadora mitolóxica ao mesturar as cores que contén a súa historia. Esta voz decátase de que o silencio de Philomel non fará senón darlle máis significado á súa obra:

Afterwards, she determined to tell her story
another way. She began a tapestry.
(...)
she never saw me enter. An Irish sky was unfolding its wintry colors
slowly over my shoulder. An old radio
was there in the room as well, telling its own
unregarded story of violation.
Now she is rinsing the distances
with greenish silks. Now, for the terrible foreground,
she is pulling out crimson thread.

(Boland, 2008: 16).

252

Curiosamente, no primeiro episodio de *Hordas de Escritura* podemos atopar á voz poética pensando ou falando dun xeito similar, e reflexionando entre a relación entre silencio e voz:

O silencio é mediático e permítelle mergullarse na claridade e na voz e nas aparicións de duracións pasadas, así como a intervención no presente. O silencio como matriz dunha detención, dun quedarse sen palabras que consinte comprender, traer e levar ausencias, pronunciar as palabras que endexamais poderán ser pronunciadas. (...)

Quizais o maior silencio sexa eu (a narradora), unha voz soa de pensamento que non se dirixe nunca a ninguén. Lector/a, lerás en voz alta este corpo meu encadeado, milgradeira ou letra? dirasme na túa voz? (Pato, 2008: 29).

Tal e como a voz poética de Boland se asomaba por enriba do ombreiro de Philomel para comprender a súa historia e a forma en que traballa para crear unha voz, a voz do poema de Pato permítenos aos lectores botar unha ollada ao proceso de composición do poema, un proceso silencioso que tamén pretende chegar a ser verbalizado. Se o fío carmesí de Philomel pode chegar a ser

un testemuño mudo aínda que enxordecedor da súa historia, a nova arte que as poetas contemporáneas crean en Irlanda e Galiza non permitirá que se volvan silenciar as súas voces.

Vanessa Silva Fernández
Universidade de Vigo

Bibliografía

- Beale, Jenny. 1986. *Women in Ireland. Voices of Change*. Londres: Macmillan.
- Blanco, Carmen. 1988. “Poesía feminina última”, en *Luzes de Galiza*, nº8-9, pp. 46-50.
- 1995. *Nais, damas, prostitutas e feirantas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Boland, Eavan. 1987. *The Journey and other poems*. Manchester: Carcanet.
- 1995. “The Irish Woman Poet: her Place in Irish Literature”, en *Creativity and its Contexts* (ed. Chris Morash). Dublín: Lilliput Press, pp. 31-47.
- 1996. “New Wave 2: Born in the 50s; Irish Poets of the Global Village”, en *Irish Poetry since Kavanagh* (ed. Theo Dorgan). Dublín: Four Courts Press, pp. 136-146.
- 1997. *An Origin Like Water. Collected Poems 1967-1987*. Nova York: Norton.
- 2001. *Code*. Manchester: Carcanet.
- 2008. *Domestic Violence*. Manchester: Carcanet.
- Dorgan, Theo (ed.). 1996. *Irish Poetry since Kavanagh*. Dublín: Four Courts Press.
- Forcadela, Manuel. 1995. “Dous libros de Carmen Blanco”, en *A Trabe de Ouro*, tomo IV, ano VI, nº24, pp. 585-588.
- Goodby, John. 2000. *Irish Poetry Since 1950: from Stillness into History*. Manchester: Manchester University Press.
- Louzao Outero, Miguel. 2006. *Letras de Cal na produción poética galega dos anos 90*. Ames: Edicións Laiovento.
- Ní Dhomhnaill, Nuala. 1996. “The Hidden Ireland: Women’s Inheritance”, en *Irish Poetry since Kavanagh* (ed. Theo Dorgan). Dublín: Four Courts Press, pp. 106-115.

- Nogueira, María Xesús. 2000. "A poesía de fin de milenio: os anos 80", en *Galicia. Literatura* (ed. Francisco Rodríguez Iglesias). A Coruña: Hércules de Ediciones, tomo XXXIII, pp. 288-363.
- Pato, Chus. 2004. *Charenton*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- 2008. *Hordas de escritura*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Roche, Anthony. 1996. "Platforms: the Journals, the Publishers", en *Irish Poetry since Kavanagh* (ed. Theo Dorgan). Dublín: Four Courts Press, pp. 71-81.
- Wills, Clair. 1993. *Improprieties. Politics and Sexuality in Northern Irish Poetry*. Oxford: Clarendon Press.