

DE HEROÍNAS CAPRICHOSAS A MUJERES COMPASIVAS: ADAPTACIONES CONTEMPORÁNEAS DEL CICLO MITOLÓGICO DEL ULSTER EN LA OBRA DE NUALA NÍ DHOMHNAILL

González Arias, Luz Mar

Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa

Universidad de Oviedo

Resumen

Este trabajo analiza la revisión de mitos celtas femeninos en la obra de la poeta irlandesa Nuala Ní Dhomhnaill. A través de estos textos se consigue demostrar la validez de la lengua gaélica y de la mitología aborigen irlandesa para articular las necesidades del colectivo femenino dentro del discurso cultural y de la realidad socio-política de la isla. Asimismo, la recuperación de la mitología celta para el público lector contemporáneo se perfila como una estrategia postcolonial en la re/definición de la identidad nacional, superando la supuesta universalidad de los modelos cristianos para la inscripción de lo femenino en los sistemas de representación. Los textos analizados subvierten las definiciones canónicas de “lo irlandés” y aportan nuevos puntos de vista para conseguir una Irlanda más plural e igualitaria de cara al nuevo milenio.

En épocas paganas se consideraba en Irlanda que tener una mujer poeta en la familia era una gran desgracia. Había varias indicaciones externas que percataban al pueblo de este hecho, siendo una de las más notables una lengua de grandes dimensiones cuyo poder era muy temido, pues la mujer que la poseía podía traer la desgracia a cualquier hogar por medio de hechizos. Estas leyendas supersticiosas y ancladas en el folklore de un pasado remoto se han traducido en el discurso cultural de la Irlanda contemporánea en la creencia de que la mujer puede ser poesía, es decir,

musa pasiva narrada por una voz autorial masculina, pero nunca poeta, o lo que es lo mismo, sujeto activo en posesión de la palabra. El terror a la capacidad creadora de las mujeres produjo la invisibilidad de muchas artistas y ha generado la reacción de escritoras, artistas, directoras de cine, músicas y teóricas que desde sus distintos ámbitos re/escriben la tradición falocéntrica para insertar en los sistemas de representación las identidades plurales de las mujeres de Irlanda.

Nuala Ní Dhomhnaill es una de tales voces. Energética y llena de talento, esta autora escribe su poesía invariablemente en irlandés, por considerar que la lengua pre-colonial debe ser reclamada tras siglos de colonización política, lingüística y cultural por parte del mundo anglófono. Pero sus reivindicaciones no son únicamente postcoloniales. Consciente de la doble colonización de la mujer en su cultura, como irlandesa frente al parámetro de normalidad británico, y como segundo sexo dentro de un entramado ideológico falocrático y patriarcal, la autora trabaja constantemente en la re/definición de la identidad femenina en su obra. Para ello Ní Dhomhnaill se sirve con frecuencia del corpus mitológico celta, pre-colonial y más favorable a la corporeidad, y por lo tanto identidad, femenina que los mitos cristianos posteriores, partidarios del ascetismo y de la renuncia a la carne “pecaminosa” de las descendientes de Eva. A medida que la independencia política de Irlanda se iba convirtiendo en una posibilidad, los discursos católico y nacionalista unieron sus fuerzas y fomentaron la aparición de un modelo femenino basado en María, con lo que la mujer real iba perdiendo su dimensión corporal y sexual para convertirse, fundamentalmente, en una madre de nuevos nacionalistas. La Madre Irlanda representaba a la nación, pero sólo a expensas de convertirse en una mera alegoría, un icono al servicio de los intereses del patriarcado y carente de la posibilidad de articular su propio lenguaje. La mitología celta pre-colonial, por el contrario, de la que Ní Dhomhnaill se nutre en sus creaciones, se le presenta a la autora como un corpus mucho más favorable para la inserción de lo femenino que los modelos cristianos o clásicos. Las diosas celtas, con su fertilidad y promiscuidad sexual, permiten que el cuerpo de la mujer hable y reclame su lugar dentro del entramado cultural y político de la Irlanda contemporánea. Sin embargo, Ní Dhomhnaill es consciente de las deficiencias de unas leyendas también contaminadas por la ideología patriarcal que les dieron

vida y revisa en sus textos las sagas protagonizadas por reinas y diosas exuberantes, fuertes y sexuadas para connotar todo ese poder femenino con valores ausentes en los relatos tradicionales. Así, en los poemas que analizaremos a continuación, la autora re/escibe *The Táin*, nombre gaélico para los episodios que dentro del ciclo mitológico del Ulster narran la vida de la reina Medb, derivación directa de las llamadas diosas celtas de soberanía.

El mito de la soberanía de la tierra irlandesa personificada en una mujer es de naturaleza sexual. En su forma convencional estas historias presentan a un hombre que puede convertirse en rey pero sólo a través de un rito que legitimará y hará sagrada su condición de monarca.¹ En estos relatos, el joven aspirante al trono se encuentra con una mujer de naturaleza dual y que al comienzo del mito se presenta bajo su aspecto de bruja vieja y desaliñada. Esta “vieja bruja”² no supone una tentación sexual para el hombre, incapaz en todo momento de percibirla como objeto de deseo. La vieja no es sino una derivación de las diosas de la tradición politeísta de la Irlanda pre-cristiana, cuya divinidad femenina aparecía con frecuencia representada en tres manifestaciones, como joven doncella, como mujer adulta y como anciana. Una vez frente al joven, esta diosa escondida tras la apariencia de bruja propone relaciones íntimas al supuesto futuro monarca. De aceptar la proposición, su recompensa será el dominio del reino y una gran cantidad de fuerza para gobernar en prosperidad. A este premio se añadía la transformación que la bruja experimentaba una vez su deseo sexual era satisfecho, pasando a encarnar la segunda de sus caras: una joven doncella de gran belleza, simbolizando de este modo, la prosperidad del hombre que puede transformar la tierra estéril en fértil. Aparte del componente sexual de

¹ La palabra “rey”, o “monarca”, en estas leyendas denota normalmente liderazgo de una franja territorial de Irlanda, no de todo el espacio que abarca la isla. El término comienza a aplicarse a un soberano de toda la isla a partir de Niall Noígiallach, cuyo reinado se sitúa históricamente entre los años 379 y 405 de la era cristiana [Mac98].

² El término gaélico para referirse a esta figura mitológica de la tradición irlandesa es *Cailleach Bhéirre*; *Old hag* es la denominación empleada en las traducciones y versiones en lengua inglesa.

los desposorios con la tierra, representada por la figura femenina, existen otros elementos que pueden o no aparecer pero que son característicos de las versiones irlandesas de este mito, tales como el ritual de libación, en el que la vieja le ofrece bebida a un héroe sediento a cambio de un beso, al que seguiría el acto sexual. Nuevamente, la recompensa por aceptar la oferta de la vieja resulta ser el dominio de la tierra, un poder que sólo ella puede transferirle al muchacho.

La leyenda de Medb, reina guerrera de la provincia de Connacht, es uno de los relatos más interesantes protagonizados por mujeres dentro del ciclo mitológico del Ulster. Si bien algunos autores consideran a Medb como un personaje histórico, en todas las leyendas la reina aparece representada como una figura con características sobrenaturales. Así, por ejemplo, Medb siempre es muy bella y joven, sin que el paso del tiempo le afecte. Sus cualidades más significativas son su gran poder y su extrema promiscuidad sexual, armas con las que consigue dominar a los hombres que la rodean: sólo con mirarla un hombre podía ver su fuerza mermada en dos tercios; tal era el poder de la reina. No hay certeza sobre el número de sus maridos y amantes, pero sí es seguro que para reinar el aspirante a rey de Connacht debía copular primero con Medb para que ella legitimara su estatus. La afirmación de que esta reina nunca estaba “sin un hombre a la sombra de otro” [Mac82] y la historia sobre los treinta y dos varones que necesitó en una ocasión para satisfacer su necesidad sexual son algunos de los incidentes que han llevado a traductores y estudiosos a referirse a esta reina como “Medb, la de los muslos amables” [Mac98] o “la que intoxica” [Mac82], ambos títulos con reminiscencias de los rituales de coito y libación propios de los mitos sexuales de soberanía, de los que Medb sería una derivación humana.

Una parte importante de la historia de Medb la ocupa el episodio sobre su relación con Cúchulainn, el más valeroso de los guerreros del Ulster y el único con una fuerza que roza lo sobrenatural debido a su nacimiento cuasidivino. Al principio Medb considera que el guerrero de la región vecina, Cúchulainn, no será obstáculo para sus fines. Poco a poco, sin embargo, la reina verá cómo las hazañas del héroe son tantas y tan importantes que comienza a temer su fuerza. Las tretas de Medb para vencer a Cúchulainn fracasan sistemáticamente, hasta que la reina decide

encontrarse frente a frente con él. Cúchulainn la humilla verbalmente y le dispara a uno de los pájaros de compañía que ella lucía a menudo en sus hombros. Poco después, el héroe se encuentra con Medb mientras ésta está menstruando y a punto de matarla le confiesa con desprecio que él no es un asesino de mujeres. Ante los desplantes Medb se venga de Cúchulainn y consigue que varios guerreros inicien una serie de ataques que culminarán con la derrota del héroe.

Los episodios protagonizados por la guerrera Medb en el ciclo mitológico del Ulster la han convertido a los ojos de la historia en una mujer que emplea su sexualidad para conseguir sus fines y en una abusadora del estatus privilegiado del que disfruta. En este mito, al igual que ocurre en el caso de Eva, en la tradición cristiana, o de las sirenas, en la clásica, la mujer y su poder son asociados a la violencia maligna para conseguir la caída del varón, ascético en la literatura cristiana, guerrero en la clásica y en la celta. Sin embargo, Ní Dhomhnaill da voz a la reina Medb en su poesía y nos ofrece una interpretación muy diferente tanto de su sexualidad como del empleo de su poder en la batalla.

“Medb habla”³ [NíD93] es el primero de la serie de poemas que Ní Dhomhnaill dedica a *The Táin*, nombre gaélico para los episodios que dentro del ciclo mitológico del Ulster desarrollan la relación entre la reina y el guerrero. En este poema, la mítica reina adquiere voz y explica las razones que la han llevado a declarar una guerra sangrienta. Al comienzo del poema Medb confiesa que su objetivo son todos los hombres de Irlanda, situando así su protesta en el contexto específico irlandés y en el corpus de su mitología pre-cristiana: “La guerra declaro desde ahora / a todos los hombres de Irlanda / a todos los muchachos / que yacen acurrucados en sus cunas infantiles / [...] / sin querer a una mujer / con toda su fanfarronería machista / [...] / una guerra terrible les declaro”. Medb disfruta de la energía de las diosas guerreras pero sus incursiones, “sin piedad”, “eternas, sin cuartel”, no son producto de un poder absoluto disfrutado tanto por el mito como por la mujer de carne y hueso, sino que la fuerza femenina, conceptualizada

³ Todos los textos primarios, así como las citas críticas, han sido traducidos por mí al español.

negativamente por las interpretaciones tradicionales de estos mitos, surge de la ira que genera en la reina el desprecio que los varones sienten por el cuerpo femenino. La propia Ní Dhomhnaill confesaba acerca de las re/escrituras que dedica al personaje de Medb: “Escribí muchos de estos poemas en estados de extrema cólera. Y creo que ese nivel de cólera es parte de la experiencia femenina de nuestro tiempo” [Lar90]. La negatividad de la reina no es fruto de su naturaleza innata para la violencia y la autora relaciona a Medb con mujeres contemporáneas cuya agresividad es proyectada sobre la sociedad patriarcal que las cosifica en sus sistemas de representación, en su legislación y en el desarrollo de la vida social. Así, este personaje mítico denuncia la costumbre masculina de convertir a la mujer en el objeto erótico sobre el que descargar sus fantasías sexuales. La reina se rebela y desata su ira para combatir precisamente estas actitudes: “Guerra sin piedad declaro – / [...] / a los héroes de las veinte cervezas / que se sientan junto a mí / que con finura suben sus manos por mi falda / sin disculpas ni razones / simplemente buscando la oportunidad / de dominar mis muslos – / una guerra sin piedad declararé!” El cuerpo se convierte en el significante activo de la opresión sexual de la mujer y Medb, caracterizada por su promiscuidad sexual en las sagas, se muestra reacia a un empleo de su cuerpo en actividades no deseadas y no iniciadas por ella. De este modo, Ní Dhomhnaill da voz a la reina de Connacht, dejando que un discurso diferente al presentado en los relatos canónicos inunde el nuevo texto literario y ofrezca una perspectiva de la personalidad de Medb, y de sus descendientes en la Irlanda contemporánea, opuesta radicalmente a la colonización corporal por parte del sistema patriarcal y de la ideología falocrática que inspiró el texto originario. Por otro lado, Ní Dhomhnaill también re/escrive al héroe que conseguía renovar a la diosa en los mitos de soberanía tras unos ritos sexuales satisfactorios. Los héroes a los que se refiere esta Medb no son deseados por ella, ni sus actividades sexuales logran satisfacerla o transformar su energía negativa en creatividad.

En los versos finales de “Medb habla” Ní Dhomhnaill, a través de la voz narradora de Medb, introduce uno de los temas más recurrentes dentro de su producción poética: la penetración no deseada del cuerpo femenino como metáfora de la colonización cultural británica, tampoco deseada por Irlanda. De este modo la autora se perfila como una voz postcolonial y feminista,

cuyo uso de la lengua pre-colonial adquiere una dimensión política que reivindica la identidad nacional, afectada por los discursos coloniales, y la femenina, doblemente colonizada, por un lado en los discursos sancionados por la metrópoli, por otro en la propia retórica literaria y cultural irlandesa, marcadamente masculina. Las incursiones que Medb tiene preparadas definen a Irlanda como el espacio en el que ella llevará a cabo su venganza en nombre del sexo femenino y, al tiempo, su protesta contra las penetraciones lingüísticas y coloniales apuntadas:

Haré incursiones

en toda la fértil tierra de Irlanda

mis batallones bien armados

mis amazonas junto a mí

(no para robar un toro

no es esta batalla por una bestia –

sino por el valor de un honor

mil veces máspreciado –

mi dignidad).

Haré incursiones feroces.

En las versiones tradicionales de la leyenda se cuenta cómo Medb en una ocasión, mientras yacía con su marido, el rey Ailill, decide poner a prueba el poder de ambos. Para ello, inicia una discusión sobre quién de los dos posee riquezas más valiosas. Ailill cuenta entre sus bienes más preciados con el toro Finnbennach, y todas las posesiones de Medb parecen menudencias sin valor que no pueden igualar la fuerza simbolizada por el animal.⁴ La única forma que la reina tiene de superar las riquezas de su marido es poseyendo el toro más grande de toda Irlanda, Donn Cuailnge. Su dueño en el Ulster se

⁴ Los toros son utilizados como símbolo de riqueza, poder y fuerza en la mitología celta, especialmente en Irlanda. Varias narraciones épicas giran en torno a este animal en los ciclos mitológicos [E1192].

niega a cedérselo a Medb, por lo que la reina decide apropiarse del animal por la fuerza y envía sus ejércitos para tal fin.

Aunque en la versión tradicional del mito la ira de la reina de Connacht se desata por el deseo de adquirir el toro más valioso de toda Irlanda, en la versión contemporánea de Ní Dhomhnaill el único bien que la reina codicia no tiene que ver con el poder político que simbolizaba el animal,⁵ sino con la recuperación de la dignidad perdida con la cosificación erótica de la mirada masculina y con el rechazo a la corporeidad de la mujer. Por otro lado, las reivindicaciones de la reina no se limitan a reclamar un espacio diferente para la mujer mítica, sino que adquieren una dimensión contemporánea al denunciar las actividades de los hombres que, reunidos para beber en los pubs, se burlan de las mujeres y las simplifican en sus discursos. Para Ní Dhomhnaill la combinación de imágenes míticas y contemporáneas en poesía resulta adecuada en una tradición cultural que, como la irlandesa, siempre ha favorecido la presencia del imaginario celta en la vida social. Con ello, la poeta desestima las creencias en la lengua irlandesa como un medio creativo apto tan sólo para la transmisión de valores pre-cristianos. Las re/escrituras que Ní Dhomhnaill dedica al personaje de Medb contribuyen a incluir la lengua y la mitología irlandesas en la sociedad actual y a terminar con la marginación de las mismas por un supuesto “esencialismo” pre-colonial, deficiente para representar las complejidades de una sociedad postnacionalista y postcolonial. La poeta argumenta al respecto:

[...] al formar parte de la comunidad gaélicoparlante de Irlanda soy una exiliada dentro de mi propio país. Porque los nacionalistas nos han convertido a los hablantes del irlandés en una especie de joya, como si fuésemos algo parecido a una piedra de toque o a una doctrina anticuada. [...] Así que te encuentras, como yo me encuentro a veces, convertida, por un lado, en una especie de fósil viviente o algo así y, por otro, sabiendo que no se te permite (la libertad de) existir como un ser humano. [Con94]

⁵ Aunque el poder es el rasgo más característico del animal, el toro también es símbolo de virilidad en el imaginario celta [Mac98], con lo que los deseos de Medb por conseguirlo se relacionan con la abierta sexualidad de la reina.

La ira de la soberana de Connacht no es, pues, gratuita, sino que responde a la opresión de la que se siente víctima. Para Mary O'Connor las protestas de Medb en este poema desestabilizan su reputación de arpía autoritaria y surgen de una posición desfavorecida de debilidad, no del poder casi absoluto que se le atribuye en las sagas [O'Co92]. Es cierto que el tipo de poder que ejerce esta reina ha cambiado en el poema de Ní Dhomhnaill. Como hemos visto, ni su sexualidad ni la causa de su ira se corresponden con la promiscuidad y con la venganza caprichosa del mito canónico. Sin embargo, y en contra de la opinión de O'Connor, la narradora de Ní Dhomhnaill no se encuentra totalmente desprovista de poder. Aunque prisionera del sistema patriarcal y de los estereotipos construidos por éste, la reina de Connacht aún posee el poder suficiente para declarar una guerra sangrienta contra sus opresores, además de tener una razón clara que justifica su reacción violenta.

El tema del rechazo a la corporeidad femenina continúa en “La gran reina habla. Cú Chulainn⁶ escucha”, otra de las revisiones de *The Táin* incluidas en los *Selected Poems* de Ní Dhomhnaill. En este caso, la voz narradora del poema es la diosa Mór, también llamada Mórrígan, parte de la tríada Mórrígná que forma junto a Badb y a Macha [Mac98]. Mórrígan, Badb y Macha son tres aspectos de una misma diosa, derivan directamente de las divinidades celtas más tempranas y se relacionan con las diosas soberanas a las que hacíamos referencia al comienzo de este trabajo. Mórrígan, en concreto, es la encarnación de la belicosidad y aunque no participa directamente en la batalla instiga a los hombres a luchar y se les presenta en multitud de formas humanas y animales. Mórrígan es un ejemplo del rechazo al cuerpo femenino en el imaginario celta: su faceta guerrera es la que la define y, en cambio, sus asociaciones con la fertilidad de la tierra y de la mujer no son tratadas en las sagas que protagoniza. Su negatividad y perversidad se encuentran relacionadas con una sexualidad promiscua de la

⁶ Los nombres de todos los personajes mitológicos aquí tratados admiten varias ortografías. En los títulos de los poemas de Ní Dhomhnaill he conservado la variante ortográfica utilizada por la autora, si bien para los análisis he empleado de forma sistemática las variantes empleadas por MacKillop en su diccionario de mitología celta [Mac98].

que hace gala, características que la emparentan con la reina Medb. El poema de Ní Dhomhnaill se centra en la relación entre Mórrígan y el guerrero Cúchulainn y, como en el caso anterior, la diosa habla y el varón, por el contrario, permanece en silencio escuchando un discurso omitido de las versiones tradicionales. Según éstas, su relación con Cúchulainn perfila a Mórrígan como una *femme fatale*. Cuentan las fuentes que la diosa se le presenta primeramente al guerrero como una joven doncella de gran hermosura para proponerle relaciones íntimas, al igual que las diosas soberanas, de las que el hombre se beneficiaría con el poder sobre una franja territorial de Irlanda. Pero Cúchulainn la rechaza por considerar que copular con la mujer mermaría su fuerza física en la batalla. El guerrero, al igual que los ascetas cristianos, no desea ver su objetivo, en este caso bélico en vez de espiritual, empañado por un disfrute de los placeres carnales. Ante el rechazo, la diosa de la guerra se presenta nuevamente frente a él metamorfoseada en lobo, en anguila y finalmente en vaca, sin conseguir ninguna respuesta positiva en el guerrero. Cúchulainn, en su deseo de hacer explícito su rechazo de la diosa, destroza físicamente sus manifestaciones animales: le saca un ojo al lobo, golpea las costillas de la anguila y rompe las patas de la vaca [Mac98]. Tras estos episodios Mórrígan se acerca a Cúchulainn en medio de un combate y, metamorfoseada en cuervo, profetiza su muerte.

Mórrígan comparte con Medb y con las diosas soberanas la iniciación de rituales de libación y de contactos sexuales, así como la ejecución de venganzas sangrientas ante una respuesta negativa a sus deseos. La historia de Mórrígan y su relación con el héroe del Ulster, Cúchulainn, ejemplifica el miedo a la sexualidad de la mujer y sugiere, al igual que en el caso de la reina de Connacht, la naturaleza destructora de las heroínas a las que no se les satisfacen sus caprichos. Sin embargo, la narradora del poema de Ní Dhomhnaill, al igual que ocurriera también con Medb, responde con violencia ante la opresión que supone un rechazo sistemático de su cuerpo y, por lo tanto, de su identidad. La diosa comienza su poema con la narración de los acontecimientos desde su propio punto de vista: “Me presenté ante ti / como una reina / vestida en colores / con formas hermosas / para otorgarte poder / y reinos / todo el paisaje interior / todo el territorio del alma / en un segundo”. Al igual que las diosas soberanas y que Medb, esta diosa de la

guerra también tiene libertad para elegir con quién desea copular o a quién desea convertir en monarca y ceder “el poder de todo esto / y mucha gloria / porque me fueron entregados / para ofrecérselos a quien yo desee”. En estas líneas iniciales la narradora no se presenta como una manifestación unilateral de belicosidad, sino como una mujer sensible y generosa, capaz de entregar su propia alma junto con los bienes materiales del reino. Sin embargo, las intenciones de Mórrígan no son bien recibidas por Cúchulainn: “Pero cuando me deslicé / dentro de tu cama / dijiste ‘Fuera!’ / Éste no es momento de diversión / no estoy aquí por / el culo de una mujer!”

Al rechazar el cuerpo de la diosa Cúchulainn reserva su fuerza para las hazañas que le harán famoso. Por su parte, Mórrígan experimenta la renuncia al contacto carnal como una forma de violencia física que le causa dolor. El héroe protagonista del ciclo del Ulster se transforma en el poema de Ní Dhomhnaill en un personaje que abusa de la mujer y la golpea, perdiendo de este modo su estatus de noble guerrero. Pero tampoco en este caso la narradora se perfila como una víctima pasiva del statu quo. Su poder se manifiesta en las amenazas de venganza que lanza a un Cúchulainn silenciado por ella misma. La agresividad de Mór no es gratuita, sino que procede del desprecio con el que ha sido tratada. Por lo tanto, las conceptualizaciones tradicionales del poder femenino como negativo en su naturaleza reciben una interpretación diferente también en este poema. Mórrígan amenaza al héroe y le confiesa que será una enemiga perversa en sus distintas metamorfosis: “Seré un lobo gris / que conducirá a la manada / para infundirte pánico / seré una anguila / que te hará tropezar y caer / seré una vaca descornada / a la cabeza de la manada”. A diferencia de la versión tradicional del mito, Cúchulainn no tiene ahora el poder suficiente para golpear y destrozarse las manifestaciones polimorfas de la diosa. El estereotipo de pasividad femenina es deconstruido desde el discurso de una diosa celta que se presenta con un poder superior al de los mitos introducidos por el monoteísmo cristiano. El poema termina con la venganza verbal de Mórrígan, sus metamorfosis animales y la ridiculización subsiguiente del guerrero: “incluso a Dios le resultará difícil / salvarte de nuestras pezuñas. / Aquí te lanzo mi temperamental arenga / *Cú Chulainn*” (énfasis en el original).

En “La gran reina habla” [NíD93] Mórrígan continúa su discurso sobre el rechazo de Cúchulainn. Esta vez, la diosa no se presenta al héroe como una joven deseable, sino como una vieja de aspecto desagradable. El poema re/escribe el mito de soberanía tradicional a través del ritual de libación característico de tales composiciones. La Mórrígan que narra la historia comienza por describirse a sí misma como una “vieja bruja”, “con un solo ojo, con una sola pierna”, que se aparece ante el guerrero. Aunque en las versiones canónicas de este tipo de mitos era el varón quien, finalmente, generaba la renovación de la mujer, ella era quien tenía poder para elegir con quién copular o a quién ofrecer sus bebidas mágicas. Sin embargo, en el poema de Ní Dhomhnaill la estructura clásica del mito se altera y es Cúchulainn quien le pide de beber a la vieja: “me suplicas / un poco de leche”, comenta Mór, “[t]e doy una bocanada. / Tú la bebes”. Gracias al cruce intertextual entre este poema y la versión canónica de la relación entre Mórrígan y Cúchulainn arriba señalada, el hecho de que sea él quien solicite beber adquiere la connotación de un rechazo sexual, ya que ante la posibilidad de un rito de libación brindado por la anciana, el guerrero no accedería a tomar del líquido, metáfora de una propuesta sexual. Ahora Cúchulainn solicita la bebida debido únicamente a una necesidad somática que desea satisfacer, y no al amor que siente por la mujer. El resultado generado por la ingestión de la leche es, no obstante, la renovación física de la anciana, quien confiesa: “[s]e termina el dolor / que afligía mis costillas / el temblor de mi mano / la herida de mi pierna / tu tercer sorbo de leche / le devuelve la vista a mi ojo”. A pesar de esta mejoría física, la diosa no se puede olvidar de los rechazos constantes del héroe, que nuevamente experimenta en términos de abusos físicos. Ya que fue él quien la debilitó y la hirió al rechazar su cuerpo, Mórrígan le reprocha a Cúchulainn: “Puesto que fuiste tú / quien me hirió en primer lugar / [...] / no podía recuperarme / sin ti / aunque fue totalmente / a pesar de ti / que me ayudaste”. La diosa es consciente de que el héroe sólo ha accedido a beber de su leche porque necesitaba saciar su sed y no llevado por un sentimiento de amor hacia ella. Si bien la sexualidad femenina es rechazada en el poema, Mórrígan declara en las líneas finales de su discurso que, aunque el guerrero no ha cambiado, ella se ha renovado y se siente mucho mejor que la Mór del mito tradicional. La diosa se dirige a Cúchulainn y le confiesa que al beber, aunque llevado por el egoísmo, él ha conseguido saldar su deuda con la anciana: “Que mis

huesos se unan, por siempre benditos / tanto si es un trago de agua / una bocanada de leche / o un plato de sopa lo que produce el encantamiento / [...] / pagas tus deudas / por tener sed / y yo escapo de las heridas que me haces”. Estos versos de Ní Dhomhnaill, por otro lado, contribuyen a desestabilizar las representaciones de la mujer como un ser demasiado cercano a lo sentimental y carente de instintos sexuales. La narradora lamenta que el guerrero no la ame, pero al mismo tiempo declara su satisfacción física tras el ritual de libación, metáfora de un encuentro sexual entre ambos.

“La gran reina desprestigia a Badhbh ante Cú Chulainn” [NÍD93] es la última de las revisiones de *The Táin* que analizaremos.⁷ El poema también está narrado en primera persona por Mórrígan, quien nuevamente dirige su discurso a Cúchulainn. Como en casos anteriores, la diosa le reprocha al guerrero el rechazo a su sexualidad cuando ella se la ofreció y como resultado profetiza la venganza que llevará a cabo y que terminará con la vida del joven. Mórrígan comienza su poema recordando el desplante del héroe: “No me aceptaste cuando me presenté ante ti / una reina enguirnaldada como un árbol. / Mi feminidad te abrumaba / tal como le dijiste a un amigo / mientras bebíais”. Con estas palabras, la diosa revive el episodio que ella misma había desarrollado en “La gran reina habla. Cú Chulainn escucha”, donde la mujer aparecía ante el guerrero bajo el aspecto de una doncella deseable cuya hermosura, no obstante, no conseguía los favores del varón. En los versos siguientes, Mórrígan expone las razones por las que su cuerpo fue rechazado en aquella ocasión. Las palabras de la diosa revelan el miedo del hombre ante la sexualidad desconocida de la mujer, en vez de utilizar la guerra como excusa para el ascetismo de Cúchulainn: “Miedo, ciertamente, a la castración / miedo a los falsos dientes de mi vagina

⁷ Nuala Ní Dhomhnaill incluye seis re/escrituras de *The Táin* en *Selected Poems: Rogha Dánta*. Además de las cuatro aquí analizadas, la autora dedica dos poemas a la figura de Cúchulainn – “Cú Chulainn I” y “Cú Chulainn II”. La voz narradora de estos textos ridiculiza al héroe de las sagas y lo reduce a la talla de un pobre hombre con unos orígenes muy alejados de las connotaciones sobrenaturales de las versiones canónicas.

/ miedo a que mis mandíbulas te molieran / cuan avena en un molino / [...] / pero yo nunca fui mala para ti”.

La imagen de la vagina castradora en Mórrígan es una proyección del miedo a la castración formulado por el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud [Fre75]: el niño, del que el Cúchulainn del poema es una extensión, percibe a su madre como el ser capaz de satisfacer todos sus deseos pero teme, al igual que el héroe, ser castrado por la vagina materna. El niño se habría familiarizado con la castración bien por la desaparición del pene paterno dentro de la vagina en el coito con la madre, bien por la percepción del cuerpo materno como carencia, al no poseer un órgano sexual visible. El miedo a la supuesta sexualidad peligrosa de la mujer generó la repulsa hacia la corporeidad femenina, a la que se consideraba relacionada con las fuerzas del mal por la creencia imaginaria, no real, de la capacidad castradora y destructiva de su sexo; del mismo modo, las palabras de Mórrígan denuncian los prejuicios de Cúchulainn y de sus compañeros contemporáneos que, reunidos para beber, la acusan falsamente.

Aunque la diosa afirma que ella nunca fue maligna para el héroe, continúa su discurso confesando la existencia de otra mujer, Badhbh,⁸ mucho más peligrosa, vengativa y sangrienta que ella misma: “Hay otra mujer junto a ti, / que es una perra absoluta / Es oscura y no tiene piedad / no derrama lágrima alguna”. El héroe aparece totalmente desprotegido ante esta mujer y la narradora declara que ni ella misma puede librarse del poder de Badhbh. Nadie parece escapar de este personaje implacable cuya belicosidad no conoce límites y ha generado el desamor entre Mórrígan y Cúchulainn, a quien ella también desea. La narradora así se lo cuenta al guerrero: “Se despierta hambrienta después de la siesta / (con una conciencia tan mala / que no menciona / los cadáveres que se pudren / bajo su cama), / [...] / llena de daño y de maldad / alimentando el odio entre nosotros”. Los versos finales de Mórrígan constituyen una amenaza para Cúchulainn ya que, aunque éste ha rechazado a Mór sin sufrir por ello ninguna venganza, la

⁸ Para comentar este texto utilizo la variante ortográfica de “Badhbh”, que es la empleada por la autora en el título del poema. “Badb” es otra frecuente variación ortográfica y una de las más comunes.

diosa le advierte de las consecuencias fatales que traerá consigo repudiar a la violenta Badhbh. Esta última, metamorfoseada en animal, conseguirá terminar con la vida de Cúchulainn si él no la acepta. Mórrígan le advierte: “Tu sangre formará charcos / bajo tus pies / tu carne / colgará / en fríos tugurios / de los ganchos / si es que no está colgando ya – / porque no es sólo en tu estatua / en el G.P.O. / donde la veo / sobre tu hombro, / Cú Chulainn”. El héroe del Ulster no tiene ninguna posibilidad una vez la ira de Badhbh se ha desatado. Pero, además, el ataque de la diosa se extiende más allá de las fronteras de lo mítico. Con su referencia a la estatua del guerrero en la Administración Central de Correos (G.P.O.), en la calle O’Connell de Dublín, Ní Dhomhnaill inserta tanto a Mórrígan como a Cúchulainn en el mundo contemporáneo y en las asimetrías genéricas derivadas de los movimientos nacionalistas de finales del XIX y comienzos del XX. La estatua del héroe del Ulster, en el centro del edificio que acogió a los revolucionarios de la Insurrección de Pascua de 1916, conmemora tanto la lucha de aquél contra la muerte que se apoya en su hombro en forma de pájaro, como a los jóvenes que entregaron su vida en nombre de la causa nacional frente al imperialismo británico. En ambos casos, el resultado del esfuerzo masculino resultó en la renuncia a la sexualidad femenina y en la simplificación de la mujer como alegoría nacional en el icono de Madre Irlanda, no como un cuerpo activo capaz de participar en su autodefinición. La Mórrígan del poema declara que Badhbh no permanecerá impasible ante las construcciones masculinas de su corporeidad ni ante el desprecio del héroe.

La rivalidad entre Mórrígan y Badhbh en el poema – ambas tratan de conseguir los favores de Cúchulainn y entorpecen mutuamente sus esfuerzos por conquistarlo – puede llegar a plantear problemas para realizar una lectura feminista del texto. Sin embargo, el supuesto antagonismo entre las dos mujeres no resulta problemático a la luz del imaginario celta en el que debemos encuadrar su análisis. Tal como ya hemos apuntado, Badhbh y Mórrígan son dos manifestaciones diferentes de la diosa tripartita Mórrígn. Badhbh representa el lado más oscuro y sangriento de la tríada bélica, se regocija con la muerte y con las carnicerías humanas y, en algunas regiones de Irlanda, se corresponde con la Banshee o personificación de la muerte [Mac98]. Sin embargo, su violencia extrema es un complemento para la

energía agresiva de Mórrígan, no una oposición a la misma. El estereotipo de feminidad romántica y pasiva es deconstruido en gran parte de la producción literaria de Ní Dhomhnaill por diosas y mujeres caracterizadas por su aspecto polimorfo y por su comportamiento contradictorio. Las dos divinidades del poema responden a los lados sexual y oscuro de una misma mujer que sufre ante el desprecio que el varón siente por su corporeidad, motivo por el que la divinidad más violenta, Badhbh, desmembrará el cuerpo que había sido objeto de su deseo.

“La gran reina desprestigia a Badhbh ante Cú Chulainn” relaciona en todo momento la violencia de la mujer con la sexualidad despreciada de la misma. El poema de Ní Dhomhnaill está compuesto en un discurso marcado por su agresividad y sexualidad, algo que supone una amenaza para la misoginia de Cúchulainn y, por extensión, del imaginario irlandés. El erotismo de poemas en los que se sugiere una penetración, bien física, bien cultural, o en los que como en este caso los genitales femeninos aparecen referidos de manera explícita, forma parte de la tradición de poesía erótica celta de la que la autora participa con frecuencia. En este sentido, Ní Dhomhnaill confiesa que su empleo de la lengua pre-colonial resulta necesario para transmitir historias en las que el lenguaje corporal adquiere protagonismo. Aunque la mitología irlandesa comparte con la cristiana, si bien en grado diferente, el desprestigio de la corporeidad femenina, el gaélico, a diferencia de la lengua inglesa, no está marcado con prejuicios contra el cuerpo y se ajusta sin problemas al proyecto de la autora para inscribir la identidad femenina, incluida su corporeidad, dentro de la sociedad irlandesa contemporánea. Ante la reacción que las traducciones al inglés de sus poemas pueda llegar a causar en lectores acostumbrados al vocabulario anglófono, Ní Dhomhnaill comenta:

No se puede ser vulgar en irlandés porque la idea del cuerpo como algo vergonzoso no se ha filtrado, ya que la lengua irlandesa no pasó por el Renacimiento. No pasó por la Reforma. No pasó por la Ilustración. No pasó por la época victoriana. Se salió de la historia. [...] Apenas puedo leer las traducciones que se han hecho de mis poemas eróticos. Me da muchísima vergüenza y me pongo colorada. No tengo ningún problema con las posibilidades – eróticas o no – que nos ofrece el irlandés. Sí las tengo con el inglés. [Con94]

La temática del rechazo a lo femenino dentro de la tradición irlandesa es uno de los temas por los que Ní Dhomhnaill se ha sentido siempre atraída. Los dos textos con los que terminaremos este análisis se nutren de la misma temática que las re/escrituras de *The Táin*, si bien esta vez el contexto viene dado por la sociedad contemporánea. La autora, de este modo, subraya la necesidad de deconstruir modos de comportamiento y estructuras de poder entre los sexos marcadamente patriarcales, que perduran con absoluta vigencia desde los tiempos de Medb. “Masculus Giganticus Hibernicus” [NíD93] y “No puedo yacer aquí” [NíD93] desarrollan, nuevamente desde el punto de vista de la mujer, el desprecio que para ellas supone la utilización de sus cuerpos por parte de sus parejas como meros objetos eróticos. Al no aceptar la corporeidad de las protagonistas más que como una fantasía sexual, las narradoras sienten que su identidad, de la que su fisicalidad forma una parte importante, es desprestigiada por la cultura misógina representada en sus parejas. Así, en “Masculus Giganticus Hibernicus” una mujer lanza sus reproches contra el colectivo masculino de Irlanda y relaciona a los hombres de su país con héroes legendarios que ya se habían iniciado en el rechazo a la mujer. La narradora, para quien los hombres a su alrededor “[e]stán siempre pensando en lo mismo”, no se siente ni querida ni tenida en cuenta por ellos. Tras definirlos como una “[p]eligrosa reliquia de la Edad de Hierro”, esta mujer enojada les acusa: “os sentáis en pubs y diseñáis / un plan de traición / que no os perjudica a vosotros – / una incursión vengativa en tierra femenina”. La metáfora espacial que identifica el cuerpo femenino con la nación irlandesa se mantiene en los versos de Ní Dhomhnaill, no para simplificar a la mujer en un icono nacional sino para equiparar la opresión de una en términos de la colonización política de la otra. De este modo, y como en ejemplos anteriores, la autora sitúa sus creaciones dentro de un imaginario doblemente colonizado: por el patriarcado, al estar conceptualizado en femenino, y por la conquista anglófona, al desarrollar su discurso en gaélico. El poema finaliza con la descripción de la destrucción de la tierra por los hombres irlandeses, quienes convertirán los jardines florecientes en un caos de destrucción. El reproche de la voz protagonista termina con la denuncia de las prácticas sexuales masculinas que, tras cosificar al objeto de deseo, se llevan a cabo invariablemente a expensas del mismo.

En “No puedo yacer aquí” una mujer le habla a su amante y mientras le observa expone las razones por las que considera que debe marcharse de su lado. Al comienzo del poema los ojos de la narradora centran su actividad en el cuerpo del varón al que ella desea. Nuala Ní Dhomhnaill es una de las autoras contemporáneas que más producción ha dedicado a los “musos” masculinos. Para la autora la presencia de un muso es necesaria en la actividad poética. Ní Dhomhnaill no participa de la creencia en las musas como entidades pasivas, sexuadas necesariamente en femenino [Som90]. Tras siglos de tradición literaria presididos por musas poéticas y nacionalistas, Ní Dhomhnaill transforma el género de las mismas y las convierte en masculinas en poemas como el que nos ocupa.⁹ Sin embargo, frente al proceso de cosificación experimentado por los estereotipos femeninos, el cuerpo masculino aparece connotado como una entidad sexuada no reducida a la pasividad por los ojos de la mujer. El hombre es observado y amado desde la perspectiva de la narradora del poema, para quien el deseo tan intenso que siente por su amante le lleva a contrastar su interés genuino en él con la indiferencia con la que él la trata. Los versos de la narradora sugieren, nuevamente, un desprecio por la identidad femenina: “No puedo seguir yaciendo aquí / en tu aroma – / [...] / tu mano ociosa / apoyada en mi cadera / sin ni siquiera preocuparte / de si existo”. La protagonista le confiesa a su amante dormido que es precisamente el deseo que siente por él lo que ha generado en ella un sentimiento de tristeza y de soledad. Aún en la cama le comenta: “No estoy molesta / porque me ignoras / [...] / no son las flores junto a la cama / las que me intoxican / sino tu cuerpo, tu aroma, / una mezcla de sangre y tierra”. A diferencia de la ideología patriarcal tradicional que había reducido el cuerpo de la mujer a una entidad pasiva y poco importante en comparación con la vida espiritual, para la narradora la corporeidad masculina es visualizada como un componente fundamental en la identidad del amado. El final del poema sugiere un atisbo de esperanza para esta narradora ignorada y desatendida por su amante. Aunque toma la decisión de irse por lo insoportable de la

⁹ “Dúil” [NíD93], “Isla” [NíD93] y “Desnudo” [NíD97] son algunos de los poemas en los que Nuala Ní Dhomhnaill utiliza la figura de un muso que inspira a la narradora.

situación, la voz protagonista desestima el estereotipo de una feminidad excesivamente sentimental y deja paso en su último verso a la duda sobre sus auténticos sentimientos. La pluralidad de emociones que suponen las líneas finales del poema relaciona, de nuevo, a la narradora contemporánea de Ní Dhomhnaill con las diosas celtas y sus manifestaciones contradictorias que, en cualquier caso, desestabilizaban la conceptualización canónica de la mujer como pasiva, sentimental y dulce en extremo. Tras robar temporalmente el coche de su amado para huir de su lado, la protagonista concluye: “A las nueve de la mañana / recibirás una llamada / diciéndote a dónde ir / para recoger tu coche – / pero no me puedo quedar aquí tumbada / donde tu aroma me envuelve – / porque me enamoraré de ti, / (quizás)”. En la duda final sobre sus sentimientos, introducida parentéticamente, reside la fuerza de una narradora identificada no sólo con el amor romántico tradicional, sino también con un deseo sexual claro y activo.

En todas las re/escrituras de *The Táin* analizadas, así como en los dos últimos textos, Nuala Ní Dhomhnaill da voz a Medb, a Mórrígan y a las mujeres de la sociedad irlandesa contemporánea para que todas ellas, quizás encarnando a una sólo voz, expongan sus puntos de vista en cuanto a su sexualidad y a la relación entre ellas y los varones. La diosa de la guerra y la reina de Connacht desarrollan discursos cuya similitud parece apoyar la tesis de una fusión de ambos personajes en estos poemas [O’Co92]. En todos los casos, la pluralidad de atributos y manifestaciones de las diosas paganas se ve suprimida por la primacía de la belicosidad, tanto en la tríada conocida como Mórrígan como en Medb. Pero la agresividad de estas mujeres, así como sus deseos de una venganza sangrienta, viene determinada por la supresión y el rechazo a su sexualidad por Cúchulainn, héroe del Ulster y representación del patriarcado irlandés. Por otro lado, en todos estos poemas la sexualidad agresiva, la violencia física y verbal de las narradoras o las decisiones a las que se ven abocadas, no responde a un poder negativo innato al género femenino, sino a la venganza deseada tras la represión de sus cuerpos y, por lo tanto, de sus identidades. Las protagonistas de estos poemas de Ní Dhomhnaill se alejan de los estereotipos de doncellas pasivas y hermosas y representan, en cambio, la corporeidad polimorfa de las diosas así como la multiplicidad de caracteres encarnados por ellas. Vengativas y dulces a un tiempo, ancianas desaliñadas y jóvenes deseables según los

casos, Medb y Mórrígan tampoco adquieren las dimensiones de tentadoras despiadadas y omnipotentes, sino que sus reacciones surgen directamente de su estado de represión. Sin embargo, aunque insatisfechas con el tratamiento recibido desde las narraciones canónicas, estas figuras femeninas adquieren voz propia y, a diferencia de los iconos pasivos de las tradiciones cristiana y clásica, aún tienen el poder de declarar sus guerras particulares contra las representaciones esencialistas. Tanto Mórrígan como la soberana de Connacht como las mujeres del Dublín actual desestabilizan la omnipresencia de la asexualidad de María o de Madre Irlanda, musas maternas y no corpóreas, para reclamar una libertad corporal propia que, en cualquier caso, se presenta plural, polifacética e incluso misteriosa. Re/escrituras como las analizadas en este trabajo abren la esperanza para la construcción de nuevas definiciones de “lo irlandés” en las que el universo femenino también tenga un espacio propio como parte activa y significadora.

Referencias

- [Con94] Consalvo, D.: “Adaptations & Transformations: An Interview with Nuala Ní Dhomhnaill”. *Studies* vol. 83, 331, pág. 313-320. 1994.
- [Ell92] Ellis, P.: *Dictionary of Celtic Mythology*. London: Constable. 1992.
- [Fre75] Freud, S.: *Three Essays on the Theory of Sexuality*, trad. James Strachey. San Francisco: Basic Books. 1975 [1962].
- [Hed82] Hederman, M., Kearney, R. eds.: *The Crane Bag Book of Irish Studies (1977-1981)*. Dublín: Blackwater Press. 1982.
- [Lar90] Larkin, D.: “Dominic Larkin Interviewing Nuala Ní Dhomhnaill”. *An Nasc* vol. 3, 1, pág. 23-28. 1990.
- [Mac82] Mac Cana, P.: “Women in Irish Mythology”. En Hed82, pág. 520-524. 1982 [1980].

- [Mac98] MacKillop, J.: *Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford: Oxford University Press. 1998.
- [NíD93] Ní Dhomhnaill, N.: *Selected Poems: Rogha Dánta*, trad. Michael Hartnett y Nuala Ní Dhomhnaill. Dublín: Raven Arts Press. 1993 [1988].
- [NíD97] Ní Dhomhnaill, N.: *Pharaoh's Daughter*, trad. Ciaran Carson, Michael Coady, Peter Fallon, Michael Hartnett, Seamus Heaney, Michael Longley, Medbh McGuckian, Tom Mac Intyre, Derek Mahon, John Montague, Paul Muldoon, Eiléan Ní Chuilleanáin y George O'Brien. Meath: The Gallery Press. 1997 [1990].
- [O'Co92] O'Connor, M.: "Sex, Lies and Sovereignty: Nuala Ní Dhomhnaill's Re-Vision of *The Táin*". *Working Papers in Irish Studies*, Working Paper 91/2-4, pág. 1-10. 1992.
- [Som90] Somerville-Arjat, G., Wilson, R. eds.: *Sleeping with Monsters: Conversations with Scottish and Irish Women Poets*. Edimburgo: Polygon. 1990.