

# Mapas urbanos, cartografías de poder: Espacio, clase y género en la poesía dublina reciente

City Maps, Cartographies of Power: Space, Class and Gender in Recent Dublin Poetry

Luz Mar González Arias

Universidad de Oviedo.

Recibido el 19 de marzo de 2002.

Aceptado el 19 de abril de 2002.

BIBLID [1134-6396(2002)9:1; 29-58]

## RESUMEN

Este trabajo pretende dar cuenta de la influencia que factores como el sexo, la sexualidad o la clase social tienen en la producción y en la distribución de espacios en las ciudades, al tiempo que intentará demostrar cómo dichos espacios urbanos participan en los procesos de adquisición de la subjetividad humana. La obra de la poeta dublina Paula Meehan servirá para ilustrar estos conceptos teóricos. En los poemas de esta autora la falta de espacios públicos para las mujeres en Dublín pone de manifiesto la complicidad entre la ciudad y las asimetrías genéricas sancionadas por el patriarcado irlandés. Del mismo modo, la poeta denuncia la marginación espacial de aquellos que forman parte de las clases sociales más desfavorecidas en la capital de Irlanda.

**Palabras clave:** Teorías espaciales y ciudad. Clase, género, sexo y sexualidad. Autoras irlandesas contemporáneas. Poesía sobre Dublín. Paula Meehan.

## ABSTRACT

This paper attempts to prove that class, sex and sexuality have a strong impact on the production and distribution of cityscapes. At the same time, it will demonstrate that the urban space has an active role in the acquisition of human subjectivity. These theoretical issues will be illustrated in the work of Dublin writer Paula Meehan. For this poet the absence of public spaces for women in Dublin shows the complicity between the city and the gender hierarchy sanctioned by the Irish patriarchal society. The poet also denounces the space segregation of those who belong to the less favoured social strata of the capital city of Ireland.

**Key words:** Space theory and cityscapes. Class, gender, sex and sexuality. Contemporary Irish women writers. Poetry about Dublin. Paula Meehan.

## SUMARIO

1.—Teorías espaciales: ciudad, cuerpo y género. 2.—Dublín: Colonialismo, nacionalismo y patriarcado. 3.—La poesía urbana de Paula Meehan. 4.—Conclusiones. 5.—Bibliografía.

This is the city of mazes. You may set off from the same place to the same place every day and never go by the same route. If you do so, it will be by mistake. Your bloodhound nose will not serve you here. Your course in compass reading will fail you. ... Although wherever you are going is always in front of you, there is no such thing as straight ahead.

Jeanette Winterson, *The Passion*

### 1.—*Teorías espaciales: ciudad, cuerpo y género*

Las disciplinas dedicadas al estudio del espacio, tales como la cartografía, la arquitectura o la geografía, han omitido tradicionalmente de su cuerpo teórico cuestiones relacionadas con el género y el sexo, ignorando de este modo el elevado interés de dichas cuestiones en la percepción, producción y reproducción de espacios. Beatriz Colomina denuncia esta omisión en su introducción a *Sexuality and Space*, un estudio dedicado a analizar en profundidad la íntima relación que existe entre nuestras experiencias espaciales y las corporales. Colomina argumenta que la “política espacial” es siempre sexual, ya que la sexualidad es un elemento fundamental que se debe de tener en cuenta en todos los sistemas de representación (COLOMINA, 1992). Omitir cuestiones de sexualidad y de corporeidad en las teorizaciones sobre el espacio no es una metodología fiable cuando entendemos que el espacio no es sino una forma de representación y, como tal, no difiere de un discurso oral, escrito o visual en su papel de manifestación cultural. Quizás la más importante aportación del postmodernismo al mundo contemporáneo sea la de considerar que toda representación está “ideologically grounded” y por lo tanto es cómplice consciente o inconscientemente del sistema socio-político en el que se sitúa (HUTCHEON, 1993, 3). Desde este marco teórico, la organización y producción de espacios va a estar siempre e inevitablemente determinada por un proyecto ideológico concreto que actuará como subtexto del texto espacial.

La teoría de espacios ya empieza a cubrir el vacío que Colomina denunciaba y recientemente hemos asistido a la publicación de un creciente número de trabajos críticos sobre políticas sexuales y espacios públicos y/o privados.<sup>1</sup> En estos estudios la ciudad es considerada como el espacio por antonomasia

1. Para una introducción a este tema, véanse COLOMINA, 1992 y McDOWELL, 1999. Linda McDowell incluye en su introducción un repaso bastante exhaustivo de los trabajos más relevantes sobre feminismo y espacio desde los años setenta: revistas, cursos universitarios, libros, etc.

para el desarrollo de las relaciones sociales<sup>2</sup> y, por lo tanto, como un contexto en el que se van a poner de manifiesto jerarquías de poder e ideologías imperantes. Cuestiones como el sexo, la sexualidad, el género, la clase, la raza o la etnia no pueden, por lo tanto, ser omitidos de las nuevas conceptualizaciones del espacio.

Al leer las fuentes teóricas más innovadoras sobre espacios urbanos no es difícil ver la conexión existente entre dichos estudios y la evolución de las teorías feministas sobre el cuerpo. El feminismo más pionero se mostró reticente a incorporar lo corpóreo como parte significadora, una reticencia tal vez motivada por los binomios mente/cuerpo o espíritu/materia que han caracterizado las tradiciones filosóficas y religiosas del mundo occidental y según los cuales el primer término de la oposición es marcado en positivo frente al segundo. De manera paralela, la conocida dicotomía sexo/género permitía a las feministas reivindicar la igualdad social de la mujer sin necesidad de recurrir al cuerpo en sus argumentaciones y considerar que la discriminación era producto de la cultura (género) y no podía, por lo tanto, desprenderse de la biología humana (sexo). Sin embargo, esta oposición bipolar resultó nuevamente en un silenciamiento del cuerpo, reducido a materia pre-discursiva, no significadora, pasiva e irrelevante en el estudio de las relaciones sociales.

El llamado “feminismo corpóreo” surge de la necesidad por inscribir el cuerpo como parte activa en la producción de cultura. Son varios los frentes teóricos desde los que se critica la oposición sexo/género por sus implicaciones negativas para el sexo y la sexualidad de la mujer. Destacan, entre otros, los estudios realizados por Judith Butler desde el postestructuralismo norteamericano. Butler problematiza las categorías “sexo” y “género” y concluye que la relación entre ambas no es ni simple ni automática, sino una interacción de dos términos plurales por definición, activos en la producción de significados. El cuerpo postmoderno es un cuerpo fluido, en constante transformación, que se escapa de los espacios físicos e ideológicos a los que se le había reducido tradicionalmente en el pensamiento occidental (BUTLER, 1993). Moira Gatens, esta vez desde una perspectiva psicoanalítica, llega a conclusiones parecidas en su influyente artículo “A Critique of the Sex/Gender Distinction” (1996, 3-20). La autora denuncia las teorías que tienden a favorecer el género en sus trabajos ya que, de este modo, convierten el cuerpo en una *tabula rasa*, un significativo pasivo y vacío sobre el que inscribir los imperativos culturales. Pero quizás la teórica que mejor ejemplifique esta evolución hacia un femi-

2. Para Elizabeth Grosz, por ejemplo, la ciudad es el contexto en el que nacen, crecen e interaccionan la mayoría de los cuerpos orientales y occidentales. Los espacios rurales no serían sino ciudades en potencia (GROSZ, 1992, 242).

nismo inclusivo de lo corpóreo sea la no siempre bien interpretada Simone de Beauvoir<sup>3</sup>. La filosofía existencialista que subyace en *El Segundo Sexo* ofrece una visión del cuerpo como una experiencia vital, en constante negociación de su propio significado con las fuerzas exteriores, culturales, propias del contexto en el que dicho cuerpo se enmarca. El cuerpo no sólo es influido por el exterior sino que se convierte en elemento activo capaz de transformar ese contexto o marco de género (BEAUVOIR, 1989 [1949]). El cuerpo ocupa, desde esta perspectiva, un estadio intermedio entre la naturaleza y la cultura, percibe y al tiempo es percibido por el mundo exterior y en ese juego de interacción crea su identidad última.

Desde las epistemologías feministas los espacios urbanos han venido considerándose como centros de poder que reproducen las asimetrías de género sancionadas desde las sociedades patriarcales. Si bien esta consideración constituye en sí misma un importante avance con respecto a las teorías espaciales más canónicas, autoras como Liz Bondi opinan que la relación entre el género y el espacio demanda una atención crítica más profunda. Para Bondi las “feministas espaciales” han estado demasiado influidas en sus estudios por la conocida dicotomía sexo/género. Esta estructura bipolar ha resultado útil para explicar cómo la distribución de espacios en las ciudades no es sino un factor determinado por la ideología imperante en cada momento. El patriarcado, y no la biología, sería en último término responsable de la correlación existente entre género femenino-espacio privado y género masculino-espacio público. Sin embargo, la consecuencia más importante de esta metodología es la práctica omisión, una vez más, de lo sexual en la representación espacial (BONDI, 1998). Dado que tanto la sexualidad como el sexo son en buena medida y tal como acabamos de explicar constructos culturales, ambos deberían de estar presentes en las teorías que estamos tratando como factores que dejan su huella en el contexto espacial.

Elizabeth Grosz también mantiene el papel protagonista de lo corporal en la creación y el mantenimiento de las ciudades. En “Bodies-Cities” esta teórica demuestra que los cuerpos son psíquica, social, sexual y discursivamente producidos, al tiempo que investiga cómo lo corpóreo, a su vez, se inscribe y proyecta sus intereses sobre el contexto socio-político que habita (GROSZ, 1992). Para Grosz el cuerpo siempre es un ente incompleto, en constante

3. *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir se ha leído a menudo a la luz de la dicotomía sexo/género que el feminismo corpóreo intenta superar. Sin embargo, dicha oposición bipolar es posterior a la publicación del trabajo de Beauvoir, una pensadora que desde el existencialismo, la fenomenología y el psicoanálisis aboga por una consideración de lo corpóreo como parte fundamental de la identidad y subjetividad humanas. Para una excelente lectura de la obra de Beauvoir, véase LUNDGREN-GOTHLIN, 1996.

creación de sí mismo, influido en dicho proceso por factores tan variados como la ciudad en la que se desarrolla, las relaciones pre-edípicas con el cuerpo materno o la psique colectiva. Al mismo tiempo, la ciudad es un contexto cambiante y flexible, un texto sobre el que los cuerpos que viven allí dejarán su marca. De este modo, Grosz rompe en su estudio la tradicional barrera entre la biología y la cultura y explora las formas en las que ambos, cuerpo y espacio, se construyen mutuamente. Desde esta perspectiva, ni el cuerpo ni la ciudad pueden ser considerados como “organically unified ecosystems” (242) unidos por una relación de causa-efecto, según la cual las ciudades serían meros productos pasivos de la creatividad humana. Muy al contrario, ciudad y cuerpo se convierten en términos que participan en la definición del otro. La sexualidad, la clase social, el género o la raza dejan su impronta en la estructura de los espacios urbanos, los cuales tienen a su vez efectos físicos y psíquicos sobre los cuerpos a los que dan cobijo, de tal forma que dichos cuerpos se convierten en entes “citified” (242) que se adaptan al medio en el que crecen y maduran. Para Grosz el espacio urbano siempre deja algún tipo de huella en el cuerpo del sujeto y se convierte en

... the setting for our earliest and most ongoing perceptions. The city orients and organises family, sexual, and social relations in so far as the city divides cultural life into public and private domains ... These spaces, divisions, and interconnections are the roles and means by which bodies are individuated to become subjects<sup>4</sup>. (250)

De todo lo expuesto puede deducirse que el género y el sexo deben de ser tenidos en cuenta por las disciplinas espaciales, al tiempo que los centros urbanos no pueden ser subestimados en los estudios dedicados a la identidad y a la subjetividad, ya que son parte importante de los procesos de construcción de ambas. Sin embargo, los avances tecnológicos de los últimos tiempos hacen necesaria una reflexión más profunda sobre la relación entre nuestro cuerpo y el espacio que ocupamos y vivimos. Los medios de transporte ultrarrápidos, las visitas virtuales a distintos contextos espaciales y/o temporales, así como factores económicos diversos propician que las fronteras geográficas e identitarias entre lugares distantes se acorten significativamente. Así, para Linda McDowell

4. “... el escenario de nuestras percepciones más tempranas y duraderas. La ciudad orienta y organiza las relaciones familiares, sexuales y sociales en tanto en cuanto la ciudad divide la vida cultural en los dominios público y privado ... Estos espacios, divisiones e interconexiones son los modelos y los medios a través de los cuales los cuerpos se individualizan para convertirse en sujetos.” (Todas las traducciones que aparecerán en este trabajo son mías).

[t]he commonsense geographical notion of a place as a set of coordinates on a map that fix a defined and bounded territory has been challenged. Geographers now argue that places are contested, fluid and uncertain. It is socio-spatial practices that define places and these practices result in overlapping and intersecting places with multiple and changing boundaries, constituted and maintained by social relations of power and exclusion<sup>5</sup>. (1999, 3-4)

No resulta difícil admitir que no sólo el sexo y el género son, tal como nos enseña el postmodernismo, categorías fluidas y cambiantes, sino que también el espacio y nuestra experiencia de ese espacio son altamente variables. Los lugares vividos en el pasado, los experimentados gracias a los medios de comunicación y los ocupados en tiempo y espacio reales interaccionan para producir experiencias de lo local particulares y temporales. Sin embargo, nuestra vida cotidiana se desarrolla en un único espacio físico, un centro al que siempre regresamos y al que llamamos “casa”. Por lo tanto, el ámbito geográfico en el que vivimos sigue siendo un componente indispensable en el desarrollo de nuestros hábitos sociales y, por ende, de nuestras personalidades. Espacios diferentes condicionarán tipos de cuerpos diferentes y, por lo tanto, una contextualización de las manifestaciones culturales que deseamos analizar seguirá siendo, desde mi punto de vista, absolutamente necesaria. Factores como la historia, la tradición literaria o la lengua, junto con las apuntadas anteriormente —avances tecnológicos o experiencias pasadas de determinados espacios— reclaman atención crítica. En el siguiente apartado de este trabajo contextualizaré la obra de la autora irlandesa Paula Meehan, que sistemáticamente presenta la ciudad de Dublín como telón de fondo de su poesía. Finalmente, a través del análisis textual de la obra de Meehan podremos perfilar el cuerpo y el género como agentes que condicionan la experiencia urbana, junto con la clase social de la protagonista, media-baja, que no sólo determina el espacio en el que la narradora vive sino su experiencia de las calles del centro de la ciudad. De este modo, intentaré incorporar a un análisis espacial feminista el factor de “clase”, a menudo olvidado por sectores más preocupados por reivindicar los derechos de una Mujer genérica (blanca, heterosexual y de clase media) que en última instancia es incapaz de dar cuenta de la complejidad y pluralidad de lo femenino.

5. “[s]e ha venido cuestionando la noción geográfica lógica de un lugar como un conjunto de coordenadas que fijan sobre un mapa un territorio definido y delimitado. Ahora los geógrafos argumentan que los lugares están puestos a prueba, que son fluidos e inciertos. Son las prácticas socio-espaciales las que definen los lugares y estas prácticas generan lugares que se superponen e interaccionan, lugares con límites múltiples y cambiantes, constituidos y mantenidos por relaciones sociales de poder y de exclusión.”

## 2.—*Dublín: colonialismo, nacionalismo y patriarcado*

La relación entre la población y el espacio es especialmente relevante en países que han experimentado crisis identitarias de alguna clase. En los países postcoloniales, por ejemplo, el territorio se convierte en uno de los instrumentos más poderosos para reconstruir la identidad perdida durante el período colonial. Irlanda no es una excepción en este sentido. A pesar de su situación ambivalente, partícipe de la colonización anglófona blanca según algunas fuentes (ASHCROFT *et al.*, 1993, 33), colonia sometida por el imperialismo británico según otras (GRIFFITHS, 1995), el concepto de “postcolonial” resulta apropiado para un país que estima necesaria la construcción de una idea de “nación” a través de la cual poder superar la pérdida de confianza que trajo consigo la ocupación política de la isla<sup>6</sup>. La larga historia de colonizaciones y de movimientos nacionalistas que ha experimentado Irlanda proporciona un contexto específico para las abstractas teorías espaciales resumidas antes y es precisamente la idea de “nación” la responsable de que en el país la relación entre el espacio y la corporeidad femenina sea especialmente problemática, pues ambos términos se convierten, como veremos, en metáforas mutuas.

Durante el período colonial, la tierra sometida era representada como una doncella joven y hermosa llamada Hibernia, muy deseada por John Bull, figura alegórica de Inglaterra. La pasividad de Hibernia era empleada para reforzar la actividad de John Bull dentro de la dicotomía masculino/femenina que siempre va ligada a los procesos coloniales. La metáfora espacial en este caso también afectaba a la sexualidad de Hibernia, penetrada o violada por el imperialista británico. Los discursos nacionalistas, aunque con objetivos claramente diferentes, mantuvieron y reforzaron la identificación de Irlanda con un cuerpo pasivo de mujer tanto en sus representaciones culturales como en la propaganda política. Así, durante los siglos XIX y comienzos del XX una de las tendencias del nacionalismo para representar a su pueblo fue el empleo de una alegoría femenina llamada Dark Rosaleen, una doncella joven y hermosa a la que los irlandeses deseaban rescatar. La feminización del territorio se mantiene, junto con sus connotaciones de pasividad, pero esta vez

6. La condición postcolonial de Irlanda es aceptada por la mayoría de la crítica dedicada a los Estudios Postcoloniales y a los Estudios Irlandeses. Sin embargo, es preciso matizar que desde algunos frentes teóricos Irlanda se ha venido considerando como un país más próximo al postnacionalismo que al postcolonialismo. Así, por ejemplo, Colin Graham establece una diferencia clara entre las culturas postcoloniales, supuestamente reacias a celebrar el advenimiento del constructo “nación”, y las culturas postnacionalistas, que no rechazan dicho constructo sino que evolucionan a partir de él, como sería el caso de Irlanda. Para un sugerente estudio de estas cuestiones, véase GRAHAM, 1994.

con el fin de criticar lo ilegítimo de la unión entre la doncella y el dominador inglés.

Debido a la situación política de sometimiento, el Catolicismo y el nacionalismo no tardaron en unir sus fuerzas para marcar la diferencia con los colonizadores protestantes y caminar hacia la independencia política, cultural y religiosa. A medida que la influencia de la religión se iba consolidando en



*Mná na hEiréan (Las mujeres de Irlanda)*, de Anna Nielsen. Reproducida con permiso de Anna Nielsen Publications



Irlanda, las representaciones alegóricas comenzaron a verse afectadas por el modelo de castidad encarnado en la Virgen María. Es así como Dark Rosaleen, o Kathleen Ní Houlihan —otro de los nombres asociados a la nación, sobre todo a partir de los textos del poeta W. B. Yeats— se convirtieron gradualmente en la figura de Madre Irlanda (*Mother Ireland*), un icono caracterizado por su función maternal y su asexualidad, en clara imitación de la imaginaria mariana.<sup>7</sup>

Estas metáforas espaciales contribuyeron a crear en Irlanda unas definiciones de lo femenino excesivamente simplistas y en absoluto representativas de las realidades de las mujeres de carne y hueso. Tanto en la vida social como en el discurso político —y la Constitución de 1937 es especialmente significativa en este sentido— la mujer era definida por su función maternal, al igual que Madre Irlanda, protectora de la familia y reducida a los espacios domésticos. En *Monuments and Maidens* la crítica Marina Warner expone los peligros que para las mujeres tiene la utilización del cuerpo femenino como alegoría de abstracciones tales como la nación, la ciudad, la fraternidad o la igualdad (WARNER, 1996), ya que tanto la mujer como la idea representada quedan simplificadas a expensas de intereses políticos. Por otro lado, Nira Yuval-Davis en su sugerente estudio sobre género y nación (1997) demuestra que en los países inmersos en procesos de construcción de una idea de nación la mujer juega invariablemente los papeles de reproductora simbólica y biológica de la tierra que habita, para asegurar de este modo tanto las nuevas generaciones de nacionalistas como la propia idea de una tierra madre por la que luchar.

Eavan Boland es una de las autoras contemporáneas que más ha trabajado sobre la relación entre ideas de la nación irlandesa y construcciones de feminidad, reclamando, tanto en su poesía como en sus ensayos, un discurso nuevo en el que la mujer no sea asimilada por la retórica política, es decir, no se convierta en un mero objeto decorativo sino en sujeto agente de la creación poética y de la vida pública y privada. Boland basa sus argumentos sobre género y nacionalismo en la necesidad que un país como Irlanda tiene de construir una identidad propia (BOLAND, 1994, 74). Pero la autora también llama la atención sobre la manera en que dichas construcciones nacionales le han afectado como mujer y como poeta en una tradición marcadamente masculina. Boland reivindica una “reposesión” de la idea de nación que la incluya como sujeto agente de su propio destino. Así, en su

7. En este trabajo me estoy refiriendo principalmente a la situación de las mujeres de la República de Irlanda, pero en Irlanda del Norte la mujer también se ha visto afectada por la religión y por ideologías como el nacionalismo o el unionismo. Para una introducción a este contexto específico, véase LOFTUS, 1981.

influyente artículo “A Kind of Scar: The Woman Poet in a National Tradition” la autora aboga por un cambio en los sistemas de representación nacionales para que la mujer ya no sea el tema del poema sino la poeta misma:

... in using and re-using women as icons and figments, Irish poets were not just dealing with emblems. They were also evading real women of an actual past: women whose silence their poetry should have broken. One of the ironic purposes of my argument has been to point out that those emblems are no longer silent. They have acquired voices. They have turned from poems into poets.<sup>8</sup> (1994, 92)

En su crítica Boland hace responsable de las metáforas espaciales no sólo a la política nacional sino también, y de forma contundente, al carácter falocrático de la tradición literaria irlandesa. Este hecho se hace evidente si tenemos en cuenta que, aparte de la ausencia de nombres de mujer en el canon literario nacional, son muchos los escritores cuya vida y obras se encuentran íntimamente ligadas a espacios concretos de la isla, de tal manera que es la visión masculina la que sistemáticamente canaliza las representaciones de Irlanda. Así, Seamus Heaney es asociado con Derry, W. B. Yeats con Sligo, Patrick Kavanagh con el condado de Monaghan, el autor de *Las cenizas de Ángela*, Frank McCourt, con Limerick y, por supuesto, James Joyce aparece unido a Dublín. Si bien es cierto que las escritoras no han tenido tradicionalmente la oportunidad de ofrecer su interpretación del terreno y de los espacios públicos de una manera ni tan oficial ni tan respetada, no menos cierto es que el panorama empieza a cambiar y desde los años ochenta son muchas las voces de mujeres que pueden hacer públicas sus experiencias del campo o de la ciudad.

El ámbito rural se ha representado en múltiples ocasiones como el espacio preferido por el nacionalismo irlandés para devolver al pueblo la identidad perdida en las colonizaciones. El aislamiento del oeste de Irlanda se les antojaba a los nacionalistas de principios de siglo como un lugar romántico capaz de burlar la influencia británica y preservar de este modo la “esencia” de la nación. Sin embargo, la ciudad de Dublín se convirtió en la práctica en sede de los nacionalistas y en escenario de acontecimientos tales como el famoso levantamiento de Pascua de 1916 o la Declaración de Independencia.

8. “... al utilizar y reutilizar a las mujeres como iconos y quimeras, los poetas irlandeses no sólo estaban trabajando con emblemas. También estaban evitando a las mujeres reales de un pasado real: mujeres cuyo silencio su poesía debería de haber roto. Uno de los propósitos irónicos de mi argumentación ha sido señalar que esos emblemas ya no están silenciados. Han adquirido voces. Han pasado de ser poemas a ser poetas.”

Dublín se perfila como un espacio donde la ideología patriarcal y el nacionalismo han dejado su impronta en multitud de calles, plazas y estatuas.

Las visiones de la ciudad como un espacio compacto, singular y exclusivamente masculino son cuestionadas desde la plural perspectiva femenina y son muchas las escritoras irlandesas contemporáneas que recrean los espacios urbanos desde sus experiencias particulares. Así, por ejemplo, Eavan Boland inscribe en sus poemas la realidad de los barrios residenciales y de las amas de casa que los habitan, las novelas de Emma Donoghue, por su parte, abren un espacio para el deseo lesbiano en las calles de Dublín y Paula Meehan, entre otras, combina las reivindicaciones de género con las de clase en poemas que tienen como telón de fondo el centro y el norte de la capital irlandesa.

### 3.—*La poesía urbana de Paula Meehan*

La ciudad de Dublín está íntimamente asociada a la literatura. Como si estuvieran completando un peregrinaje, tanto los visitantes como los residentes de la ciudad siguen a diario los adoquines que marcan el recorrido realizado por los personajes de las obras de Joyce. La ficción se entremezcla con la realidad en esta ciudad, de tal manera que los mapas trazados en la obra del ilustre dublinés se inscriben sobre el terreno, lo identifican y definen. Pero a pesar de esta fuerte impronta literaria sobre el espacio urbano, la versión de Joyce no es sino una parte mínima de la pluralidad de voces y experiencias que recoge la ciudad.

Paula Meehan es uno de los nombres que, por fortuna, se empiezan a sumar a la hasta ahora tan reducida lista de literatos demarcadores del terreno urbano y sus obras están contribuyendo a alterar significativamente el mapa conceptual de la ciudad. Meehan nació y creció en la llamada "*inner city*" de Dublín, al norte del río Liffey que divide la ciudad en dos. Esta división geográfica implica también una diferencia de clase social significativa entre los barrios del norte, de clase baja, y los más pudientes del sur, repletos de tiendas caras, edificios gubernamentales, museos y plazas que son un reclamo constante para los turistas. Es precisamente la diferencia entre las visiones canónicas de la ciudad (masculinas, de clase media) y la experiencia de las mujeres de la zona norte la que Meehan explora en sus textos. La poeta explicaba recientemente que es consciente de la carga literaria de Dublín y que por eso desea reclamar a través de su propia obra un espacio que incluya visiones como la suya:

I grew up in a city that was incredibly well-mapped in literary terms. ...  
Literature was never removed from me to be something remote. An O'Casey

play was like a documentary of what was going on around me. Similarly, when I read Joyce, all the settings were so familiar. I walked up the road and I was in those streets he wrote about. And then, the great great book of the city, *Ulysses* ... it was like opening my door and walking out. So, the city was incredibly well-mapped in literary terms. But, yet, *my* city wasn't. I believe writers re/invent their city and their relationship with it all the time. So, although there are all these maps I still felt rudderless in terms of my own life. And I love the city.<sup>9</sup> (GONZÁLEZ ARIAS, 2000, 296; énfasis en el original)

“Buying Winkles” (“Comprando bigaros”) (MEEHAN, 1994, 15-16<sup>10</sup>) es un poema de tipo autobiográfico que recrea un episodio puntual de la infancia de la autora. El texto está narrado en primera persona por una poeta ya madura que recuerda la ciudad desde los ojos de una niña y revive el momento en que su madre le encarga salir de casa, ya entrada la tarde, y comprar un puñado de bigaros a una vendedora ambulante. Tal como explica Elizabeth Mahoney en su estudio sobre poesía y espacios urbanos en Irlanda, este poema de Meehan muestra una experiencia de la ciudad marcada no sólo por la edad, sino también por el género y la clase social, y tiene mucha más relación con la experiencia real que “one of Dublin’s infamous pub crawls” (1999, 149). El poema destaca por añadir a las reivindicaciones de género las perspectivas de la edad y de la clase social sin que puedan separarse dichos niveles de análisis en compartimentos estancos que limitarían la percepción y el alcance del propio texto.

“Buying Winkles” comienza con la joven Meehan recibiendo las órdenes explícitas de su madre para ejecutar el recado: “Hurry up now and don’t be talking to strange / men on the way”.<sup>11</sup> Mientras sale de casa y atraviesa las calles del barrio la protagonista experimenta una placentera sensación de

9. “Crecí en una ciudad que estaba increíblemente trazada en términos literarios. ... Nunca me separé de la literatura, nunca fue algo remoto. Una obra de teatro de O’Casey era como un documental de lo que estaba ocurriendo a mi alrededor. Igualmente, cuando leí a Joyce, todos los escenarios me resultaban muy familiares. Salía de casa y me encontraba en esas calles sobre las que él escribió. Y luego el gran, gran libro de la ciudad, *Ulises* ... era como abrir la puerta y salir a la calle. Así que la ciudad estaba increíblemente trazada en términos literarios. Pero, sin embargo, *mi* ciudad no lo estaba. Creo que los escritores *re/inventan* sus ciudades y su relación con ellas todo el tiempo. Así que aunque hay todos esos mapas yo seguía sintiéndome sin rumbo dentro de mi propia vida. Y me encanta la ciudad.”

10. Una versión anterior de este poema aparece en la segunda colección de poesía de la autora, *Reading the Sky* (1986, 26-27). He decidido utilizar la versión que aparece en *The Man Who Was Marked by Winter* no por cuestiones de contenido, ya que en el nuevo texto la autora sólo introduce pequeños cambios de tipo formal, sino por ser de más fácil acceso para el público lector.

11. “Date prisa y no te pares a hablar con / desconocidos por el camino”.

libertad. El espacio exterior al hogar se le antoja a la niña como un universo lleno de posibilidades por descubrir:

out into Gardiner Street, all relief.  
 a bonus if the moon was in the strip of sky  
 between the tall houses, or stars out,  
 but even in rain I was happy - the winkles  
 would be wet and glisten blue like little  
 night skies themselves.<sup>12</sup>

La joven narradora encuentra a la vendedora en su lugar habitual, a las puertas del pub Rosebowl, donde expone a diario su mercancía sobre un cochecito de niño en desuso. Una vez la compra ya ha finalizado la protagonista se dirige de vuelta a su casa, sintiéndose triunfante después de una aventura callejera que le ha permitido escapar de la monotonía doméstica. En las líneas finales del poema vemos a la niña sosteniendo la compra en alto a modo de celebración y como si de un trofeo se tratase: "I'd bear the newspaper twists / bulging fat with winkles / proudly home, like torches".<sup>13</sup>

Uno de los aspectos más interesantes de este poema es que reproduce la relación dicotómica tradicional entre espacios y género: los hombres aparecen ligados en todo momento al espacio público exterior ("men heading out for the night"; "When the bar doors swang open they'd leak / the smell of men together with drink"<sup>14</sup>), frente a las mujeres, sistemáticamente asociadas con el entorno doméstico. Así, la autora sitúa a todos los personajes femeninos del poema en el interior de sus casas, tal como sucede con la propia madre de la narradora, quien envía a su hija al exterior y permanece, de este modo, dentro de los límites espaciales asignados a la mujer. De forma paralela, las mujeres a las que la niña saluda en su aventura callejera están asomadas a sus ventanas ("I'd wave up at women at sills"<sup>15</sup>) y, nuevamente, experimentan el mundo exterior desde la privacidad del hogar. Las únicas mujeres que parecen transgredir estos límites espaciales son las prostitutas ("those / lingering in doorways"<sup>16</sup>) y la propia vendedora. Sin embargo, en ambos casos la

12. "fuera, en la calle Gardiner, qué alivio. / una bonificación si la luna estaba en el trozo de cielo / entre las casas altas, o se veían las estrellas, / pero aunque lloviera yo era feliz - los bigaros / estaban húmedos y brillaban como si fueran pequeños / cielos azules en sí mismos."

13. "Llevaba los cucuruchos de periódico / de bigaros a rebosar / con orgullo hasta casa, como si fueran antorchas".

14. "hombres que salen en la noche"; "Cuando las puertas del bar se abrían filtraban / el olor de hombres y bebida".

15. "Saludaba a mujeres en el alféizar".

16. "las que / permanecían en los portales".

“transgresión” es tan sólo ilusoria: las primeras pagan su libertad espacial con la estigmatización social de su profesión; la segunda, aunque realiza su negocio en la calle, siempre se encuentra fuera del espacio masculino —“sitting outside the Rosebowl Bar”<sup>17</sup>— y utilizando como mostrador un cochecito que simboliza la función social de la mujer en Irlanda.

Según el psicoanálisis tradicional la pérdida o represión del vínculo con la madre era requisito indispensable en la adquisición de la subjetividad. La salida del Orden Imaginario, es decir, el universo materno pre-lingüístico, pre-edípico o en términos lacanianos pre-fálico, era necesaria para que el sujeto ocupase un espacio propio en el Orden Simbólico en el que se desarrolla la vida en sociedad. En “Buying Winkles” la narradora mantiene una estrecha comunicación con la madre, de quien recibe órdenes y lecciones acerca del hogar. Esta unión con lo materno resulta significativa y el marco teórico arriba apuntado aporta un nivel de análisis interesante. En el texto la protagonista carece aún de una subjetividad clara debido a su corta edad y, por consiguiente, aún se perfila como un personaje de transición entre los espacios femeninos o pre-fálicos y los masculinos o simbólicos. Su movilidad le permite vislumbrar el mundo más allá de las fronteras de lo estrictamente doméstico y caminar por las calles de Dublín para comprar mariscos frescos que, como ella dice con satisfacción, “brought the sea to me”.<sup>18</sup> Sin embargo, y al igual que en los casos anteriores, esta libertad es sólo engañosa, más bien soñada que realmente experimentada. La segregación de los géneros a espacios específicos queda manifiesta en los deseos imposibles que la narradora siente de entrar en el pub (“I envied each soul in the hot interior”<sup>19</sup>), un espacio exclusivamente masculino que ella tan sólo puede intuir desde la puerta.

“Buying Winkles” está escrito con toques lingüísticos y poblado por tipos sociales —prostitutas callejeras, vendedoras ambulantes, borrachos deambulando por las calles— que sitúan este poema en los barrios obreros y menos favorecidos de la capital irlandesa. Las asimetrías de género aquí denunciadas hacen que el poema pueda participar en debates internacionales sobre espacios y sexo o en las reivindicaciones de las feministas irlandesas, ya que las experiencias narradas también podrían ser experimentadas por las habitantes de los barrios residenciales más pudientes de Dublín. En ambos casos traspasar espacios se queda en un sueño, una quimera y, como en el caso de la voz narradora de este texto, en una experiencia soñada basada en el deseo en vez de en el conocimiento que da la experiencia vivida. Sin embargo, no menos importante es la clase social, que queda inscrita en el texto como parte

17. “sentada fuera del bar Rosebowl”.

18. “me traían el mar”.

19. “Envidiaba cada una de las almas en el cálido interior”.

determinante de la subjetividad que la narradora está adquiriendo y como un factor que condiciona su manera de percibir y de vivir la ciudad.

“Grandmother, Gesture” (“Abuela, un gesto”) es uno de los muchos poemas autobiográficos que Meehan incluye en *Dharmakaya*, su última colección de poesía hasta el momento (2000, 29). Al igual que en el caso anterior la poeta recuerda su infancia en Dublín y con nostalgia invoca la figura de su abuela, que le ofrece paz y tranquilidad. Al comienzo del poema la voz narradora establece un paralelismo entre el espacio urbano y el cuerpo de la anciana: “My grandmother’s hands come back to soothe me. / They smell of rain. They smell of the city”.<sup>20</sup> Esta identificación se completa cuando la autora afirma que “[t]he lines on her palms are maps”.<sup>21</sup> El tropo de identificar el cuerpo de la mujer con la naturaleza, la tierra o accidentes geográficos concretos —ríos, montañas, valles, etc.— es bien conocido en las mitologías de todo el mundo. En Irlanda, como acabamos de ver, los movimientos políticos delineados antes derivaron en una utilización del cuerpo femenino como metáfora de la propia nación y, por lo tanto, contribuyeron a crear una imagen de lo femenino simplificada, pasiva y asexuada con la que las mujeres del país nunca pudieron sentirse identificadas. Sin embargo, en este caso el paralelismo que se establece entre la abuela de la narradora y la ciudad de Dublín se perfila de forma muy diferente al icono nacional. En vez de reificar el cuerpo y convertirlo en una abstracción pasiva, el tropo convierte a la abuela en poseedora de un poder que, además, puede ejercer. Así, tras afirmar que las líneas de sus manos son mapas, la niña explica que su abuela “makes the whole world up - / she disappears it. It sings for her. / Its song is water, the sky is its colour. / She unpicks all riddles and solves / the small mysteries”.<sup>22</sup> Como si de una diosa del politeísmo se tratase, la abuela de Meehan aúna en sus manos el poder de la creación y de la destrucción, de la palabra y de la magia. Su proximidad a una feminidad pagana de estas características difiere de los modelos pasivos construidos desde el Catolicismo irlandés y genera la admiración, no el rechazo, de la nieta.<sup>23</sup>

Otro interesante nivel de análisis viene dado por el hecho de que el conocimiento es transmitido por línea femenina en el poema y la joven Meehan se presenta como heredera del saber de su abuela. Se trata de un

20. “Las manos de mi abuela regresan para aliviarme. / Huelen a lluvia. Huelen a la ciudad”.

21. “[l]as líneas de sus manos son mapas”.

22. “crea el mundo entero - / lo hace desaparecer. El mundo canta para ella. / Su canción es agua, el cielo su color. / Deshace todo enigma y resuelve / los pequeños misterios”.

23. Es frecuente el uso de imaginaria pagana irlandesa en la poesía de Meehan, siempre como fuente de poder, tanto creador como destructor, y como estrategia para contrarrestar los efectos del icono mariano posterior.

conocimiento alternativo al canónico, más basado en la conexión con el entorno y en los signos que en el lenguaje verbal. Al igual que en el poema anterior, la narradora se encuentra inmersa en el universo pre-simbólico, materno, supuestamente menos lógico y lineal que el discurso masculino, pero que ella claramente prefiere en este caso y no tiene problemas en entender. Para la joven narradora el lenguaje corporal es conocimiento en sí mismo y a la luz de sus palabras el pensamiento dicotómico cartesiano y el psicoanálisis canónico son desestimados en su desprecio por el cuerpo de la mujer. Para nuestra protagonista la corporeidad de su abuela es fuente de la verdad, a diferencia de la propia religión, cuyos modelos femeninos no pueden satisfacerla. Así, dice acerca de las manos de la anciana que “[t]here is more truth / to those hands than to all the poems / in the holy books. Her gesture is home”.<sup>24</sup>

Afirmaciones como éstas podrían resultar problemáticas desde un punto de vista exclusivamente teórico. La creencia en un lenguaje femenino o *écriture féminine* puede derivar en un uso del cuerpo como fuente única de cultura y, por lo tanto y en cierta mediada, como destino. La propia Paula Meehan ha declarado que es consciente de argumentos sobre la existencia de un lenguaje exclusivamente femenino, en los que no cree. Sin embargo, sí manifiesta su conexión con el tipo de conversaciones que cuando era niña oía entre las mujeres de su familia, cuyos contenidos diferían significativamente de los de las conversaciones típicas de los hombres: “my mother wouldn’t have dreamt of mentioning her period to my father. There are arcane or hermetic languages that people use within their own sex. ... In that sense, there are sub-languages to our common languages”<sup>25</sup> (GONZÁLEZ ARIAS, 2000, 306-307). Al leer los versos anteriores a la luz de las explicaciones de la propia autora los peligros de un posible determinismo biológico quedan desestimados. Son varias las ocasiones en las que la escritora ha declarado la fuerte influencia que las mujeres de su familia han tenido en su obra y en su adquisición de un lenguaje poético. Así, cuando se le pregunta por sus influencias literarias Meehan no menciona a ninguno de los clásicos irlandeses, sino a las mujeres de su casa:

Maybe the biggest connection of all into poetry would have been through my grandmothers and aunts. I remember, first thing in the morning, people talking about what they dreamt. It was totally unselfconscious, that was

24. “[h]ay más verdad / en esas manos que en todos los poemas / de los libros sagrados. Su gesto es mi hogar”.

25. “mi madre ni hubiera soñado con mencionarle el período a mi padre. Existen lenguajes secretos o herméticos que la gente usa sólo con los de su mismo sexo. ... En este sentido, hay sub-lenguajes en nuestros lenguajes comunes”.



what you talked about over breakfast: rivers of blood and the moon falling out of the sky, the ghost of an uncle appearing with three heads. A lot of what became important (to me) was overheard ... the root of it was somewhere in that complex of dreaming and rhythm in childhood.<sup>26</sup> (MILLS, 1992, 6)

Las teorías de Elizabeth Grosz sobre la interacción del cuerpo y del espacio en la evolución de ambos son muy relevantes en este caso, ya que el conocimiento que la narradora adquiere del espacio urbano se encuentra canalizado por la experiencia femenina, en este caso la de su abuela, sobre cuyo cuerpo está inscrita la ciudad. Las referencias espaciales que aparecen en "Grandmother, Gesture" tienen un doble efecto: por un lado, posicionan a la narradora, al igual que ocurriría en "Buying Winkles", en los espacios asignados a la mujer dentro de la ciudad y de la vida familiar; pero por otro, estos espacios femeninos están ligados a connotaciones positivas de libertad y de conocimiento, con lo que la narradora consigue contrarrestar los efectos negativos de una distribución de espacios dicotómica, según la cual el entorno doméstico se encontraba necesariamente alejado de la cultura. Las líneas finales del poema recrean la imagen de la abuela como una figura protectora del hogar y como símbolo de los espacios privados y públicos, interiores y exteriores. La libertad de moverse entre ambos mundos es el legado que la abuela deja a su nieta al abrir la puerta de la casa para ella y de este modo permitir que vislumbre otra realidad: "She keeps the wolves / from the door. She opens wide the door. / Summer comes spilling in with a roar".<sup>27</sup>

Pero las imágenes urbanas de Paula Meehan no siempre reproducen recuerdos tan positivos y esperanzadores como en este poema. En otras ocasiones la autora denuncia la ciudad de Dublín como reproductora de imágenes femeninas generadas desde dentro del patriarcado irlandés. Tal es el caso de los poemas "The Apprentice" ("La aprendiz"), "History Lesson" ("Clase de historia") y "Molly Malone". Ya desde la perspectiva de una mujer adulta "The Apprentice" (MEEHAN, 1984, 27-29) nuevamente presta atención al centro urbano, esta vez al Dublín literario y burgués de principios de siglo, desde donde los poetas del canon nacional desarrollaban su labor creadora. La voz narradora es nuevamente identificable con la de la propia

26. "Puede que en mi poesía la mayor influencia de todas venga dada por mis abuelas y mis tías. Recuerdo que en la mañana temprano hablaban sobre lo que habían soñado. Era algo totalmente natural, era de lo que se hablaba durante el desayuno: ríos de sangre y la luna que se caía del cielo, el fantasma de un tío que aparecía con tres cabezas. Oí por casualidad muchas cosas que luego se convirtieron en material importante (para mí) ... la raíz de todo aquello estaba en algún lugar de ese complejo de sueños y de ritmos en mi infancia."

27. "Ella nos protege de / la miseria. Abre bien la puerta. / El verano entra derramándose con estruendo".

autora, una poeta que en el texto se encuentra inmersa en el proceso de “aprender” a crear y, por lo tanto, lectora de sus precursores. Meehan invoca directamente a W. B. Yeats (1865-1939) con el fin de criticar duramente los modelos femeninos propuestos en sus composiciones líricas. Este autor es una de las voces más significativas en la “construcción” de una idea de nación encarnada en un cuerpo de mujer, al tiempo que uno de los poetas más citados, estudiados y admirados en la isla. Frente a la crisis de identidad derivada del colonialismo, Yeats encuentra en la mitología aborígen el instrumento ideal para devolver a su gente la confianza perdida. Irlanda se convierte en Kathleen Ní Houlihan en las composiciones teatrales y en los cuentos del autor, una joven doncella idealizada en extremo. La obra de Yeats ha servido como modelo indiscutible para las generaciones posteriores de poetas irlandeses y su Kathleen ha influido mucho en las representaciones de la nación.

Sin embargo, son precisamente este tipo de iconos, y las asimetrías genéricas que producen, los que han generado gran controversia desde la crítica, teoría y creación feminista. En “The Apprentice” Meehan imagina la ciudad de Dublín como el marco desde el cual el poeta engendra sus poemas. Yeats aparece observando las calles dublinesas, detrás de los amplios ventanales de estilo georgiano que abundan en las plazas al sur del río Liffey, y construyendo falsos espejos (femeninos, pasivos, creados) desde los que imaginar su propia identidad (masculina, activa, creadora). Sin embargo, dice la autora, “when all is done and said / Your swanlike women are dead, / Stone dead. My women must be / Hollow of cheek with poverty / And the whippings of history!”<sup>28</sup> Cansada de una tradición literaria que la ha simplificado y excluido por ser mujer y por pertenecer a las clases más desfavorecidas de la sociedad, Meehan se muestra subversiva con Yeats, asociado a un Dublín más opulento que el suyo, y con todos aquellos maestros que formaron el canon: “You are no master of mine, / Who gilds the heart / And blinds the eye. / Masters, all bastards”.<sup>29</sup> Aunque siempre inmersa en el lenguaje poético, Meehan reconoce que las creaciones de los poetas como Yeats no son más que engaños adornados con palabras hermosas, un discurso que nada tiene que ver con el transmitido a la narradora del poema anterior por su abuela. Las líneas finales del texto nos revelan a una autora consciente de todas estas falacias y dispuesta a cuestionar de ahora en adelante las representaciones

28. “cuando todo está hecho y dicho / Tus mujeres-cisne están muertas, / Bien muertas. ¡Mis mujeres deben tener / las mejillas hundidas por la pobreza / Y los azotes de la historia!”.

29. “No eres mi maestro, / Que embelleces el corazón / Y ciegas el ojo. / Maestros, cabrones todos”.

generadas por la tradición: “The times I’ve had to listen, / Watch and listen. Now I learn / The story in the telling...”<sup>30</sup>

En “History Lesson” (MEEHAN, 2000, 28) la autora hace otra referencia a las imágenes canónicas de la ciudad, pero esta vez el centro de su crítica no es la poesía nacionalista sino los libros de historia. La voz narradora compara Dublín con un libro sobre cuyas páginas se han ido inscribiendo las humillaciones, derrotas y victorias colectivas. Los ladrillos y las piedras del centro urbano se convierten en palimpsestos que perpetúan estructuras sociales memorizadas e interiorizadas por las hijas de las madres irlandesas:

We read our city like an open book -  
who was taken and what was took.

Spelt out in brick and mortar,  
a history lesson for every mother’s daughter.<sup>31</sup>

La referencia a hijas y madres le sirve a la autora para denunciar la carga patriarcal de la historia, que hace visibles las hazañas de los políticos (masculinos) mientras simplifica a las mujeres en iconos pasivos. Las mujeres de estos libros no difieren de los modelos de pasividad, castidad y alegoría desarrollados por los poetas nacionalistas. En ambos casos la definición aceptable de lo femenino se limita a los papeles de reproducción biológica y simbólica de la tierra habitada, un rol que deberá perpetuarse, tal como especifica Meehan, en las futuras generaciones de mujeres. El poema finaliza con la fórmula de pregunta-respuesta: ante la duda sobre a quién pertenecen ciudad e historia — “[w]ho owns which and who owns what?” — la narradora no duda en afirmar con desprecio que “[t]he devil owns the bleeding lot!”<sup>32</sup> desmitificando de este modo las aspiraciones de la historia a reproducir “la verdad” cuando, en realidad, la falsea. La distinción tradicional entre las disciplinas de Historia, asociada con la veracidad y la objetividad, y Literatura, subjetiva e imaginativa, queda desdibujada en el poema. De esta manera Meehan se hace eco de las teorías postmodernistas desarrolladas por autoras como Linda Hutcheon, según las cuales toda representación cultural, sea ésta visual o verbal, viene presidida por un compromiso ideológico, consciente o inconsciente, que funciona como subtexto del discurso. Tanto la ciudad como la historia son denunciadas en el poema por su complicidad con la sociedad

30. “Las veces que he tenido que escuchar, / Mirar y escuchar. Ahora aprendo / La historia al contarla...”

31. “Leemos nuestra ciudad como un libro abierto - / a quién se llevaron, qué tomaron. / Deletreada sobre ladrillos y mortero, / una lección de historia para cada hija de su madre.”

32. “¿[d]e quién es esto y de quién aquello?” “¡[e]l demonio posee todo el maldito lote!”

patriarcal irlandesa y por pretender representar como verdades naturales e inmutables estructuras producidas por una ideología concreta y canalizadas a través de puntos de vista excluyentes de lo femenino.

Otro ejemplo de denuncia a la ciudad de Dublín viene dado por “Molly Malone” (MEEHAN, 2000, 25), el poema que Meehan dedica a la famosa estatua situada entre las transitadas calles de Grafton y Suffolk. La figura de Molly Malone se mueve entre la leyenda y la ficción. Según las fuentes, esta mujer era una pescadera, también hija de pescaderos, que vivió y trabajó en Dublín a finales del siglo diecisiete. Parece que Molly Malone era una mujer muy bella que frecuentemente practicaba la prostitución y que murió joven, más o menos a los treinta y seis años de edad, probablemente de unas fiebres provocadas por alguna enfermedad venérea. Su belleza, juventud y forma de vida hicieron que su fama traspasase las fronteras de su época y Molly Malone es recordada en el mundo contemporáneo tanto por la estatua erigida en su honor en 1988 en el centro de Dublín como por la famosa canción que cuenta su historia. Es así como la persona que supuestamente vivió y murió en el Dublín del diecisiete se convirtió en un símbolo de la ciudad más allá de las fronteras de Irlanda: la canción “Cockles and Mussels”<sup>33</sup> es en la práctica el himno de Dublín y la estatua que lleva su nombre es visita obligada para turistas de todo el mundo que quieren fotografiarse junto a ella.

Al comienzo del poema de Meehan Molly Malone es presentada como un ser marginal dentro de su sociedad y, por lo tanto, dentro de los sistemas de representación. La voz narradora afirma que la vida de Molly procede de los despojos de la historia irlandesa, no de las versiones oficiales de la misma, lo cual se traduce en el hecho de que tan sólo conozcamos retazos de la vida de aquella mujer, relatos fragmentados que deben de ser unidos para conseguir vislumbrar algo de verdad:

Out of the debris of history  
a song, a name,  
a life we piece together

from odds and ends,  
the cast off, the abandoned,  
the lost, the useless, the relicts.<sup>34</sup>

33. El título hace referencia a los mariscos vendidos por Molly Malone — berberechos y mejillones. La canción es internacionalmente conocida y se centra en la belleza de la protagonista así como en su/s profesión/es y en la causa de su muerte.

34. “De los escombros de la historia / una canción, un nombre, / una vida que juntamos / de retazos, / los despreciados, los abandonados, / los perdidos, los inútiles, las viudas.”

Tras intercalar en cursiva la parte de la canción que hace referencia a la muerte de Molly Malone (*[s]he died of a fever*), la voz narradora expresa su deseo de “salvarla” de esta situación de silencio y recomponer así una historia de Dublín de la que ella también forme parte. Este deseo adquiere dimensiones sociales más amplias, pues recuperar la voz de Molly implica reclamar un espacio propio para el resto de los marginados de la ciudad, a los que de algún modo ella representa: “the urge to save her / the same urge to gather / up the broken and the maimed / and what remains / after: a song, a name”.<sup>35</sup> El poema finaliza con la referencia a la estatua de bronce y a sus ojos, “unafflicted”, sin vida y falseados por la historia. Para la narradora de Meehan los dublineses que admiran este icono no son conscientes, ni nunca lo han sido, de la realidad que Molly Malone simboliza:

Though cast in bronze now  
her unafflicted gaze  
on the citizens who praised her

and raised her aloft  
who are blind as her own bronze eyes  
to the world of her children.<sup>36</sup>

En este poema Paula Meehan nuevamente conecta la clase social y el género como reivindicaciones necesarias en la distribución de espacios en la ciudad. Así, Molly Malone es identificada con los pertenecientes a los estratos más desfavorecidos de Dublín, independientemente de su género o de su sexo. Los “hijos” de la estatua a los que se refiere la línea final del poema son los supuestos perdedores, abandonados, inútiles y despreciados que viven en los barrios y que, en consecuencia, son invisibles tanto para los turistas como para la realidad cotidiana más oficial de Dublín.<sup>37</sup> Paula Meehan siempre se ha identificado con estas comunidades y enfatiza la distancia que separa al Dublín pudiente del marginal: “There is all this triumphal talk about the ‘Celtic Tiger’, when all I see in *my* old community is people burying their children because they’ve died of overdoses, of AIDS-related illnesses, because

35. “la necesidad de salvarla / la misma necesidad de recoger / a los deshechos y a los lisiados / y lo que queda / después: una canción, un nombre”.

36. “Aunque ahora fundida en bronce / sus ojos indiferentes / sobre los ciudadanos que la alaban / y la encumbran / tan ciegos como sus propios ojos / al mundo de sus hijos.”

37. “Molly Malone” es el primero de una secuencia de siete poemas titulada “The Lost Children of the Inner City” (MEEHAN, 2000, 25-31). En todos ellos la autora reclama un espacio para las voces más marginadas del centro de la ciudad.

some of them have died out of broken hearts, simply broken hearts”<sup>38</sup> (GONZÁLEZ ARIAS, 2000, 291; énfasis en el original).

Por otro lado, “Molly Malone” se perfila como una reflexión sobre la falta de representación de la mujer dentro de los espacios urbanos. Relegada a la domesticidad, tal como vimos en algunos de los poemas anteriores, la mujer irlandesa no posee un espacio propio dentro de la vida pública, excepto para convertirse en un icono que simboliza abstracciones como la tierra o la ciudad. En 1989 la activista política Ailbhe Smyth publicaba “A Floozie in the Jacuzzi”, uno de los ensayos más influyentes en este sentido. El título del trabajo de Smyth, que podría traducirse como “La putita del jacuzzi”, hace referencia a la fuente dedicada a Anna Livia Plurabelle, personificación del río de Dublín en los textos del aclamado James Joyce. Se trata de una figura femenina desnuda, con largas trenzas que tapan sus pechos y que en su pasividad descansa en el centro de la calle O’Connell, mientras por su pelo



Fuente de Anna Livia en la calle O’Connell de Dublín.

38. “Hay todo un discurso triunfalista sobre el ‘Tigre Celta’ cuando todo lo que yo veo en *mi* antigua comunidad es gente enterrando a sus hijos porque han muerto de una sobredosis, de enfermedades relacionadas con el sida o porque algunos han muertos con los corazones rotos, simplemente con los corazones rotos”.



Estatua de Molly Malone en el centro de Dublín.

se desliza el agua de la fuente. Ailbhe Smyth parte de la irónica afirmación de que en Irlanda no es cierto que la mujer no tenga un espacio propio, ya que ella es en sí misma el espacio. Anna Livia personifica al río y se convierte en metáfora de algo que va más allá de su propia corporeidad. Este tipo de iconografía femenina, la sancionada por el falocratismo literario, es denuncia-

do por Ailbhe Smyth por simbolizar “the plural omnipotence of someone/ something else. She functions ‘successfully’ not because she stands for woman but because woman always stands for something else”<sup>39</sup> (SMYTH, 1989, 8-9).

Tanto Anna Livia como la estatua dedicada a Molly Malone ponen de manifiesto la reificación de la mujer en la cultura nacional, convertida en símbolo pasivo, objeto de la creación y de la visión masculina. Paula Meehan critica la simplificación de Molly Malone en forma de un souvenir nacional recordado en las tabernas de todo el mundo.<sup>40</sup> Al mismo tiempo, su inactividad y falta de voz ofrecen el contrapunto más radical para las numerosas estatuas de hombres que adornan calles y plazas en la ciudad de Dublín y que celebran el heroísmo masculino de aquellos que “construyeron” la República de Irlanda.

Esta visión de la ciudad como reproducción de iconografía sexista se complementa en la obra de Paula Meehan con poemas como “Woman Found Dead behind Salvation Army Hostel” (“Mujer encontrada muerta detrás del albergue del Ejército de Salvación”) (MEEHAN, 1994, 56), donde Dublín es percibido como un espacio patriarcal repleto de peligros físicos reales para las mujeres. El poema consiste en las instrucciones que la voz narradora le da a alguien que se encuentra a punto de pintar un cuadro. Lo interesante del poema es precisamente la temática de la pintura: una reproducción del cuerpo magullado y violado de una mujer anónima encontrada muerta en una calle de Dublín. Este texto se ha interpretado en algunas ocasiones a la luz de la dicotomía artista (activo, masculino) *versus* musa (pasiva, mujer). El contraste tan fuerte entre la actividad de quien va a reproducir el cuerpo sin vida de la mujer y el propio cadáver, inmóvil y en silencio, se presta a un análisis del poema en estos términos. Igualmente, el texto no identifica en ningún momento el sexo de quien va a pintar el cuadro, lo cual, junto con la crítica sistemática que la figura de la musa (política, religiosa y/o literaria) ha inspirado en la literatura irlandesa reciente, apoya el mismo tipo de análisis.<sup>41</sup> Si bien es cierto que Meehan ha dedicado varios de sus poemas a contrarrestar los efectos de las musas creadas por el patriarcado<sup>42</sup> considero que en este texto es una pintora, y no un pintor, quien recibe las instrucciones de la voz

39. “la plural omnipotencia de algo/alguien más. El icono funciona ‘con éxito’ no porque represente a la mujer sino porque la mujer siempre representa algo más”.

40. Es curioso el elevado número de pubs que se llaman “Molly Malone” y son de este modo inmediatamente identificados como “Irish Pubs”.

41. Para un análisis en estos términos, véase MAHONEY, 1999, 150.

42. Tal es el caso, por ejemplo, de “Zugzwang” (MEEHAN, 1994, 12-14) y de “Not Your Muse” (MEEHAN, 1997, 24). En ambos poemas se denuncia la construcción de modelos femeninos desde parámetros masculinos y la pintura es empleada como contexto de la crítica de la autora.



narradora, con lo que la dicotomía artista masculino/musa no parece importante. Me decanto por esta interpretación ya que “Woman Found Dead behind Salvation Army Hostel” es el segundo de una serie de tres poemas que Paula Meehan dedica a su amiga, la pintora Ita Kelly,<sup>43</sup> un dato que resulta relevante y centra mi análisis en los espacios urbanos, la posición de la mujer en dichos espacios y la difícil labor de reproducir la realidad sin caer en una simplificación romántica de la misma, bien sea desde manos masculinas o femeninas.

Al comienzo del texto la narradora le pide a la artista que salga de su estudio para ver por sí misma lo que más tarde reproducirá: “You will have to go outside for this one. / The night is bitter cold / but you must go out, / you could not invent this”.<sup>44</sup> Con estas palabras se establece una diferencia radical entre las conceptualizaciones de la ciudad y de la mujer a las que se hacía referencia en “The Apprentice” y la dureza del asesinato. Para la voz narradora este fragmento de realidad no puede ser inventado desde la comodidad de una alcoba, ni adornado con colores alegres, sino fotografiado con tantos matices como sea necesario para inscribir a la mujer anónima en la historia de la ciudad:

You can make a quick sketch  
and later, in your studio, mix the colours,  
the purple, the eerie green of her bruises,  
the garish crimson of her broken mouth.<sup>45</sup>

En estas líneas iniciales podemos apreciar que la representación del asesinato servirá como denuncia y como contrapunto a un universo urbano idealizado. Eavan Boland, refiriéndose a la tradición poética irlandesa, muestra su desacuerdo con la tendencia a mantener unos parámetros estéticos sancionados por dicha tradición, aunque sea a expensas de violar el compromiso ético con el objeto representado:

I am not writing about aesthetics but about the ethics which are altogether less visible in a poetic tradition. Who the poet is, what she or he nominates as a proper theme for poetry, what self they discover and confirm through

43. El título de la serie es “Three Paintings of York Street” (MEEHAN, 1994, 55-57). En los tres poemas Meehan trabaja sobre la pintura y sus limitaciones como forma de reproducir la realidad.

44. “Tendrás que salir para esto. / El frío de la noche es cortante / pero tienes que salir, / no podrías inventarte esto”.

45. “Puedes hacer un esbozo rápido / y más tarde, en tu estudio, mezclar los colores, / el morado, el verde horripilante de las magulladuras, / el rojo chillón de su boca rota.”

this subject matter — all of this involves an ethical choice. The more volatile the material — and a wounded history, public or private, is always volatile — the more intensely ethical the choice. Poetic ethics are evident and urgent in any culture where tensions between a poet and her or his birthplace are inherited and established.<sup>46</sup> (BOLAND, 1994, 75)

Para Boland los poetas del canon —y su argumento podría extenderse a todo tipo de representación— son responsables de convertir a la mujer en un ser abstracto y asexuado. Es precisamente este tipo de falsificación la que la narradora intenta evitar al reclamar nuevas representaciones de lo urbano y de lo femenino.

El final del poema ofrece una interesante visión de la ciudad como espacio marcado por una jerarquía de género patriarcal. La narradora describe las curvas del cadáver en posición fetal, “as if at the very end / she turned foetal and knew again / the roar of her mother’s blood in her ears, / the drum of her mother’s heart”.<sup>47</sup> Con este retorno simbólico al vientre, la corporeidad materna, tan denostada en el pensamiento occidental, se perfila como un sitio de seguridad para la mujer. Frente a las teorías que fomentan el abandono del universo imaginario o pre-simbólico, Meehan lo connota en positivo y demuestra su valor. Las líneas finales, en cambio, se centran en la calle en la que tuvieron lugar los acontecimientos horas antes:

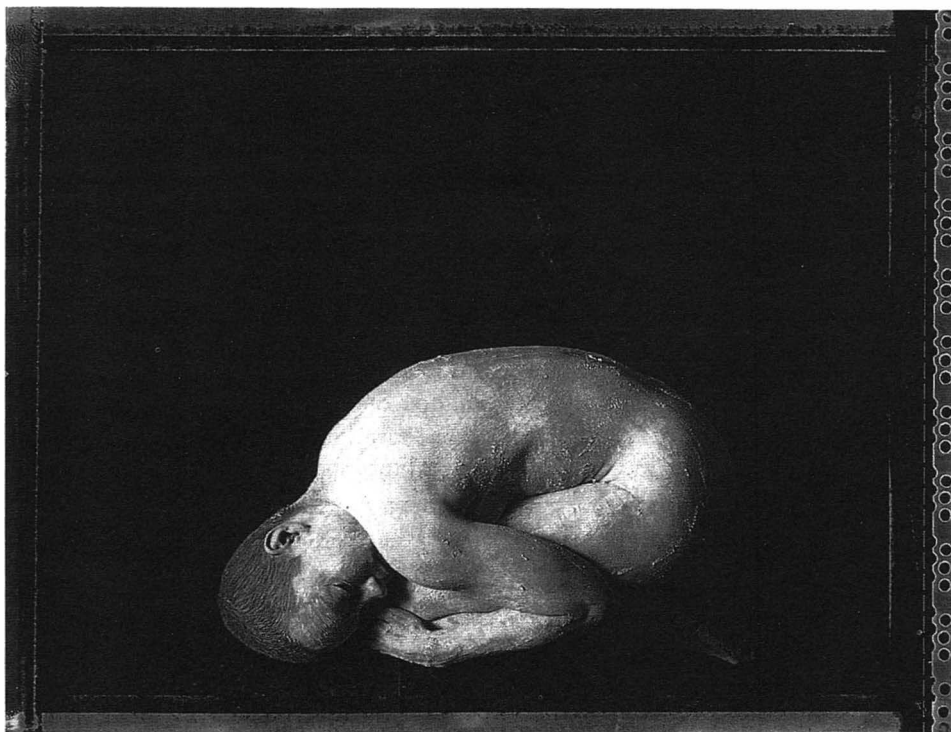
Your hand will steady as you draw the cobbles.  
They impose a discipline, the comfort of habit,  
as does the symmetry of brick walls  
which define the alley and whose very height  
cut off the light and hid  
the beast who maimed her.<sup>48</sup>

En estos versos el contraste entre el vientre y la ciudad es absoluto. Los espacios públicos siguen siendo del dominio masculino frente a los privados,

46. “No estoy escribiendo sobre la estética sino sobre la ética, algo mucho menos visible en una tradición poética. Quién es el/la poeta, lo que él o ella consideran un tema apropiado para la poesía, qué ser descubren y afirman a través de sus temas —todo esto implica una elección ética. Cuanto más volátil sea el material— y una historia herida, privada o pública, siempre es volátil — más intensamente ética será la elección. La ética poética es evidente y necesaria en cualquier cultura donde las tensiones entre el/la poeta y su lugar de nacimiento son inherentes y están bien establecidas.”

47. “como si al final / se hubiera puesto en posición fetal y conociera de nuevo / el fragor de la sangre de su madre en los oídos, / el sonido del corazón de su madre”.

48. “Tu mano se pondrá firme al dibujar el empedrado, / que impone disciplina, el alivio de la costumbre, / como la simetría de los muros de ladrillo / que definen el callejón y cuya altura / no dejó pasar la luz y escondió / a la bestia que la mutiló.”



... at the very end  
 she turned foetal and knew again  
 the roar of her mother's blood in her ears

*Triúr Ban*, fotografía realizada por Amelia Stein.

En Cummings, Cindy; Ní Dhomhnail, Nuala y Stein, Amelia 1995: *Triúr Ban*. Dublin, Gallery of Photography.

donde están recluidas las mujeres. Mientras los varones pueden deambular a salvo por la ciudad, transgredir esta frontera invisible por parte de la mujer tiene como consecuencia la muerte misma. De esta manera, las jerarquías espaciales permanecen inalteradas. Además, los últimos versos arriba citados nos presentan a la ciudad como cómplice de la violencia descrita, ya que las calles y la luz que las ilumina ayudan a esconder al asesino y le protegen en su huida. Finalmente, este poema resulta interesante para ilustra la superación del binomio sexo/género en los estudios sobre el cuerpo femenino. La necesidad de definir lo corpóreo como una parte fundamental en los procesos de adquisición de la subjetividad humana queda ilustrada en la agresión misma, ejecutada sobre un cuerpo sexuado en femenino y consumada para satisfacer

un impulso sexual. La biología no es en este poema un significativo vacío sobre el que tatuar los imperativos culturales del patriarcado, sino una categoría fluida que participa en la creación de cultura y, tal como sostienen Liz Bondi y Elizabeth Grosz, en la dinámica urbana.

#### 4.—*Conclusiones*

Los poemas analizados en este trabajo sirven para ilustrar y corroborar las teorías espaciales desarrolladas desde los Estudios de Género. Para autoras como Liz Bondi o Elizabeth Grosz factores como el sexo, el género, la clase o la raza no pueden ser subestimados en las conceptualizaciones del espacio, ya que las ciudades son textos que reproducen las jerarquías de poder y las ideologías sancionadas por los grupos dominantes. Igualmente, y a pesar de los avances tecnológicos de las últimas décadas, lo local deja una impronta muy marcada en los individuos y participa activamente en los procesos de adquisición de la subjetividad e identidad humanas. Desde estos marcos teóricos el cuerpo y el espacio se definen como entidades capaces de generar cultura e influyen en la representación y en la “construcción” del otro.

De forma paralela, en la obra de Paula Meehan Dublín se presenta como un contexto cambiante y fluido que recoge las experiencias diversas de sus habitantes. En algunos casos, como en “Buying Winkles” y en “Grandmother, Gesture”, la ciudad es recordada con nostalgia desde la perspectiva de una niña que aún no es consciente de las asimetrías genéricas que se inscriben sobre las superficies urbanas y para quien, por lo tanto, la ciudad es un universo romántico lleno de posibilidades que ella canaliza a través de las mujeres de su familia. Este enfoque positivo contrasta con la percepción de la ciudad como un espacio diseñado por y para los hombres. Así, en algunos casos las calles de Dublín se convierten en cómplice de las muertes y violaciones de mujeres (“Woman Found Dead behind Salvation Army Hostel”), en reproductoras de iconografía femenina pasiva (“Molly Malone”, “The Apprentice”) o en recordatorio constante de la omnipresencia masculina en la historia de la ciudad, frente a una ausencia notable de nombres de mujer (“History Lesson”). En todos estos poemas la falta de espacio público en la ciudad para las mujeres de carne y hueso se complementa con la condición doméstica y ornamental que se les asigna tanto en la sociedad como en los sistemas de representación.

La ciudad de Paula Meehan es plural y tiene connotaciones de postmodernidad que la alejan de definiciones monolíticas o esencialistas. La historia de Irlanda está marcada por el colonialismo, los movimientos nacionalistas y la religión Católica, todo ello inscrito en el terreno y percibido como un factor determinante en la distribución de espacios y en la representación de lo

femenino y de lo masculino en la ciudad. Las narradoras de los poemas analizados experimentan la ciudad o la padecen desde unos cuerpos sexuados en femenino que determinan esas experiencias concretas. Al mismo tiempo, el espacio urbano participa activamente en la formación de la identidad de las narradoras y se presenta como un personaje con vida propia.

Aparte de estas consideraciones, Paula Meehan reflexiona en sus poemas sobre la clase social y la manera en que ésta se combina con el género para articular reivindicaciones más amplias dentro de los espacios públicos y/o privados. Frente a una primera época en la cual las autoras y activistas políticas parecían preocuparse casi exclusivamente por la exclusión de las mujeres en los proyectos nacionalistas, Paula Meehan reclama también un espacio para los sectores más desfavorecidos de la sociedad dlinesa. La denuncia a este tipo de desigualdades sociales viene focalizada por narradoras en primera persona que podemos identificar con la propia autora, cuya biografía muestra la fuerte impronta que la parte norte de Dublín dejó en su vida y en el desarrollo de su carrera artística.

Este estudio muestra tan sólo una parte de las parcelas de identidad que se están reclamando en Irlanda. Otras voces reivindican espacios homosexuales, espacios raciales, étnicos o lingüísticos que también merecen atención crítica. Autoras como Paula Meehan participan con su obra en debates internacionales sobre teorías de espacio, al tiempo que consiguen que poco a poco, aunque con seguridad, el mapa irlandés se reconstruya mediante la inclusión de cuerpos y voces antes omitidos y aparezca ya como un espacio plural, radicalmente diferente.

### 5.—Bibliografía

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth y TIFFIN, Helen 1993 [1989]: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Londres, Routledge.
- BEAUVOIR, Simone de 1989 [1949]: *The Second Sex*, trad. H. M. Parshley. Nueva York, Vintage.
- BOLAND, Eavan 1994 [1989]: "A Kind of Scar: The Woman Poet in a National Tradition". En: *A Dozen Lips*. Dublín, Attic Press, 1994, 72-92.
- BONDI, Liz 1998: "Sexing the City". En FINCHER, Ruth y JACOBS, Jane (eds.): *Cities of Difference*. Londres, The Guilford Press, 177-200.
- BUTLER, Judith 1993: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York, Routledge.
- COLOMINA, Beatriz (ed.) 1992: *Sexuality and Space*. Nueva Jersey, Princeton Architectural Press.
- GATENS, Moira 1996: *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. Nueva York, Routledge.
- GONZÁLEZ ARIAS, Luz Mar 2000: *Otra Irlanda: La estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

- GRAHAM, Colin 1994: "Post-Nationalism / Post-Colonialism: Reading Irish Culture". *Irish Studies Review*, 8 (1994), 35-37.
- GRIFFITHS, Gareth 1995: "Responses to the Questionnaire by S. Murray and A. Riach on Celtic Nationalism and Postcoloniality". *Span*, 41 (1995), 25-28.
- GROSZ, Elizabeth 1992: "Bodies-Cities". En COLOMINA, Beatriz (ed.): *Sexuality and Space*. Nueva Jersey, Princeton Architectural Press, 241-253.
- HUTCHEON, Linda 1993 [1989]: *The Politics of Postmodernism*. Londres, Routledge.
- LOFTUS, Belinda 1981: "Mother Ireland and the Troubles: Artist, Model and Reality". *Circa*, 1 (1981), 9-13.
- LUNDGREN-GOTHLIN, Eva 1996: *Sex and Existence: Simone de Beauvoir's The Second Sex*. Hanover, University Press of New England.
- MAHONEY, Elizabeth 1999: "Citizens of its Hiding Place: Gender and Urban Space in Irish Women's Poetry". En BREWSTER, Scott; CROSSMAN, Virginia; BECKET, Fiona y ALDERSON, David (eds.): *Ireland in Proximity: History, Gender, Space*. Londres, Routledge, 145-156.
- McDOWELL, Linda 1999: *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Cambridge, Polity Press.
- MEEHAN, Paula 1984: *Return and No Blame*. Dublin, The Beaver Row Press.
- MEEHAN, Paula 1986 [1985]: *Reading the Sky*. Dublin, The Beaver Row Press.
- MEEHAN, Paula 1994 [1991]: *The Man Who Was Marked by Winter*. Meath, The Gallery Press.
- MEEHAN, Paula 1997 [1994]: *Pillow Talk*. Meath, The Gallery Press.
- MEEHAN, Paula 2000: *Dharmakaya*. Manchester, Carcanet.
- MILLS, Lia 1992: "A Conversation with Paula Meehan". *Ms.Chief* 1 (1992), 6-7.
- SMYTH, Ailbhe 1989: "The Floozie in the Jacuzzi". *The Irish Review* 6 (1989), 7-24.
- WARNER, Marina 1996 [1985]: *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. Londres, Vintage.
- YUVAL-DAVIS, Nira 1997: *Gender & Nation*. Londres, Sage Publications.