



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e Letterature
Europee, Americane e
Postcoloniali

Tesi di Laurea

Penélope tejiendo su existencia
en Ítaca de Francisca Aguirre

Relatore

Enric Bou Maqueda

Correlatrice

María Caballero Wangüemert

Laureanda

Roberta Truscia

846744

Anno Accademico

2018 / 2019

Índice

Introducción	p. 2
I. ¿Nueva Penélope?: sobre la reescritura del mito	p. 11
I.1 Penélope: desde la Odisea hasta la formación del estereotipo	p. 11
I.2 ¿Nueva Penélope?: las trampas del feminismo	p. 14
I.3 ¿Nueva Penélope?: la revisión ensayística	p. 21
I.4 Penélope en <i>Ítaca</i> de Francisca Aguirre: el feminismo implícito	p. 26
II. La voz poética entre Penélope y Francisca	p. 37
II.1 El poema largo: el espacio de la colectividad	p. 37
II.2 Polifonía: entre Penélope y Francisca	p. 39
II.3 El otro que cuenta: polifonía como expresión de la identidad relacional	p. 47
III. <i>Ítaca</i> absurda: el existencialismo de Penélope	p. 53
III.1 <i>Ítaca</i> : la casa y su sentido humano	p. 53
III.2 La esperanza: el mar	p. 61
III.3 El espacio inhumano	p. 66
III.4 El silencio	p. 68
III.5 El pasado	p. 71
III.6 El sinsentido del actuar: tejer y escribir	p. 75
III.7 El conocimiento imposible: entre pasado y futuro	p. 79
III.8 Las consecuencias del absurdo. Autofagia: Penélope se retira dentro de sí	p. 85
III.8.1 El suicidio	p. 87
III.8.2 Renovar el absurdo: aceptación de la ambivalencia	p. 90
III.8.3 Escribir y tejer: la acción como solución al absurdo	p. 97
III.8.4 El ser relacional y el otro necesario	p. 102
Conclusión	p. 110
Bibliografía	p. 114
Sitografía	p. 122

Introducción

En los dos últimos siglos, las mujeres han protagonizado una auténtica revolución social gracias a sus reivindicaciones para incorporar a la mujer a la sociedad como ciudadanas: el trabajo profesional remunerado y el derecho al voto han sido la punta de lanza de un proceso que generó cambios a todos los niveles. Se trata de un proceso aún abierto y en debate, que tiene consecuencias tanto en la esfera pública como en la privada (Caballero, 2016:1).

En el recorrido del movimiento o, para decirlo mejor, de los movimientos feministas (Restaino, 2002:64; Caballero, 2016) hubo un momento en que el principal objeto de análisis fue la subjetividad de la mujer: nos interesa trazar algunos puntos de este momento precisamente para explorar la entrada de la subjetividad de la mujer dentro del ámbito de la representación literaria, y para estudiar luego la subjetividad dentro de la obra de Francisca Aguirre, *Ítaca*, que es el centro de mi tesis.

Ahora bien, los años 80 se caracterizan por la “academización” del pensamiento feminista que ya no es un movimiento de mujeres organizado de forma política, sino que se convierte en una actividad de investigación académica y de reflexión. Las exigencias, por lo tanto, han cambiado mucho dentro del ámbito del feminismo: se intentan clarificar unas cuestiones básicas filosóficas como “identidad”, “subjetividad”, “sexualidad” y “corporeidad” entre otros (Restaino, 2002:65). Las feministas de esta década presentan una fuerte influencia por parte de feministas francesas de la década anterior, como Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva, que centran su estudio en la función del lenguaje como el lugar donde reside la representación femenina.

Por un lado, Irigaray cree que el lenguaje no es neutro, sino que es el portador del discurso “falocéntrico” y, por tanto, hay que deconstruirlo en cualquier ámbito, desde el filosófico hasta lo psicoanalítico para poder construir un nuevo lenguaje que sea femenino y no falsamente neutro (Irigaray, 1974). Por otro lado, Cixous cree que las mujeres tienen que tener una escritura diferente de la de los hombres (Cixous, 1975). Por último, Kristeva

distingue entre el orden semiótico de la madre (que privilegia la relación madre-hija) y el orden simbólico del padre (que crea la “ley del padre”, es decir, la práctica patriarcal) donde el segundo sustituye al primero cuando el niño crece, es decir, cuando consigue la facultad de hablar. Según ella, el primer orden (la dimensión de los signos, las caricias, el contacto) no es provisional, sino que es una fuente importante de valores y las mujeres tienen que crear un lenguaje basado en palabras, es decir, que sea simbólico, pero que refleje los valores femeninos (Kristeva, 1974). En resumidas cuentas, las tres se centran en el problema del lenguaje que surge de la conciencia de la diferencia entre hombres y mujeres; de hecho, Irigaray en su *Speculum. De l'autre femme* se propone fundar una verdadera teoría de la diferencia sexual.

Este tipo de pensamiento que surge en Francia y la deconstrucción que lo alimenta influyen en el feminismo de la década siguiente del área anglo estadounidense para pensar en la cuestión de la subjetividad. Además, la época en la que todo esto se inscribe es la época posmoderna¹, que se caracteriza por la imposibilidad de verdades únicas y universales, tanto como por la desaparición de los géneros tradicionales y de las grandes narraciones: Es, por lo tanto, una importante ocasión para los estudios de género de crear nuevas configuraciones de identidades alternativas y volver a definir cuerpos y sujetos. El feminismo de los 80 se propone crear nuevas identidades de mujer, como sucede con Donna Haraway que imagina una realidad donde no existen límites entre el mundo real y el mundo tecnológico, o entre los humanos y los animales, ni existen géneros. La nueva mujer será un “cyborg”, es decir, mitad máquina y mitad organismo viviente. La mujer actual se da cuenta de que no es otra cosa sino una invención del hombre (Haraway, 1985). Otro caso es el de Rosi Braidotti quien habla de “sujeto nómada”: para ella, hay que superar la idea de conectar el sujeto con una identidad fija; por el contrario, el sujeto tiene que encontrarse en un estado de post-identidad, donde se atraviesan muchas transformaciones y modos de pertenencia que dependen del lugar donde

¹ Si bien hay unas conexiones entre lo que ocurre en la literatura escrita por mujeres y la crítica feminista de los años 70-80, no vamos a profundizar el tema de la posmodernidad en este contexto por razones de espacio. Se aconseja la lectura, de todos modos, de *The Postmodern Turn* del 1987, Ihab Hassan, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979 de Jean-François Lyotard, aunque existe una amplia bibliografía posterior.

nos encontramos y de la manera con la que crecemos. Esto permite salir del discurso falocéntrico y que cada mujer tenga la subjetividad que quiera (Braidotti, 1994). Imprescindible, la figura de Judith Butler para quien la materia, los cuerpos y las diferencias sexuales están actuados y no son naturales; es decir, la realidad de cada uno es una actuación que los códigos sociales dominantes (culturales, ideológicos, lingüísticos) imponen y hay que renegar de esos códigos a través del “desenmascaramiento”(Butler, 1990)- Por último, cabe hacer referencia a Christine Battersby que ha querido derribar la filosofía occidental a través de la creación de una nueva metafísica cuyo punto de partida es el nacimiento que implica cierto protagonismo por parte de la mujer, del cuerpo y de una subjetividad que se hace y se deshace en continuación. Por tanto, para ella, hay que dar valor a la mujer madre y al proceso de nacimiento que ella lleva al cabo, por un lado, y, por otro, a las subjetividades móviles que rechazan los roles definitivos (Battersby, 1998). En resumen, en un periodo que va desde los años 80 hasta los 90, en el ámbito feminista se intenta deconstruir la feminidad transmitida en el sistema patriarcal, para crear nuevas feminidades que rompan las fronteras críticas del sistema binario hombre/mujer - actividad/pasividad, etc... (Irigaray, 1974).

Hasta ahora se ha visto que el lenguaje está en el centro de la reflexión del feminismo francés, más concretamente es Julia Kristeva quien ha dado una mayor aportación al debate con su teoría de la *escritura femenina*. Sin embargo, en los Estados Unidos también se asiste a una gran preocupación por el lenguaje, especialmente con Elaine Showalter. Showalter,

quien, de hecho, ha sido una de las fundadoras de la teoría literaria feminista: después de haber separado la crítica feminista que atañe a las lectoras, de la crítica que se ocupa de las mujeres que escriben, ha centrado su estudio en las segundas, y así ha patentado la “ginocrítica” con el intento de crear una literatura nueva, donde no se sigan los modelos masculinos sino que se cree un modelo nuevo y femenino. Por esta razón, ha reconstruido el pasado de la historia literaria de las mujeres y ha encontrado tres fases distintas: la fase femenina (1840-1880) donde las mujeres escritoras seguían el modelo de escritura de los hombres; la fase feminista (1880-1920) donde las escritoras se rebelaban contra los valores y cánones masculinos y se criticaba la opresión de la mujer; y la fase de mujer (1920 hasta el presente) donde las escritoras desarrollan la idea de escritura de mujer y la experiencia

femenina, creen que hay una diferencia entre la escritura masculina y la femenina en términos de lenguaje. Todo esto las lleva a una fase de descubrimiento de sí mismas (Showalter, 1977). Por otro lado, Ugalde intenta trazar las líneas de un proceso evolutivo similar en la poesía española escrita por mujeres; sin embargo, la cronología es distinta debido a la exclusión que se hace de la mujer del discurso público durante las dictaduras de Primo de Rivera y de Franco. Su estudio se enfoca al diálogo textual que entablan con la tradición matriarcal las poetisas que escriben después de la muerte de Franco en 1975. Ella pone de manifiesto tres estrategias: la "continuidad selectiva", es decir, sólo se conservan aquellos elementos que son pertinentes para las poetisas contemporáneas; luego la "transformación", que se vale de recursos estilísticos de la poesía escrita por mujeres para destacar en ella aspectos de la subjetividad previamente ignorados; por último, el "rescate", que enlaza la poesía actual con la Diosa primordial y milenaria que existía antes de que fuera reemplazada por el Dios patriarcal del cristianismo (Ugalde, 1994b:81). Como se ve, la subjetividad de las mujeres, además de ser objeto de reflexión de filósofas y pensadoras que se ocupan del lenguaje, se convierte también en el nudo central de la crítica literaria feminista y de la escritura de las mujeres. Y así como en la posmodernidad el sujeto está reducido a pequeños añicos y representa una realidad ilusoria, paralelamente, en el movimiento feminista, se quiere destruir el concepto esencialista de la mujer tal y como se ha transmitido en el ámbito literario y, en general en la tradición de todo tipo, sea científico sea filosófico, etc... Sin embargo, la búsqueda de una voz propia y la representación de la experiencia no se presentan en absoluto como empresa fácil y lo explican muy bien Sandra Gilbert y Susan Gubar. Según ellas, un aspecto que juega en contra es la ansiedad de autoridad que experimentan las mujeres a la hora de escribir, frente a la ansiedad de influencia que experimentan los hombres en la misma situación. Si la segunda corresponde al miedo de un escritor de que su obra no sobresalga y no supere a los predecesores frente a una tradición literaria muy vasta, la primera es la sensación de la mujer de no ser capaz de escribir porque le falta una tradición que sea un modelo para ella y por la imagen distorsionada de ella que se ha transmitido en el tiempo (Gilbert, Gubar, 1979). Osan afirma en su trabajo que desde las entrevistas con poetisas que han escrito poemas largos como Gloria Fuertes, Clara Janés, Juana Castro y la misma

Francisca Aguirre, está claro que el nivel de identificación con una tradición femenina que ha existido a través de la historia de España es mínimo (Osan, 2000:18).

Ahora bien, Ugalde constata que las poetisas españolas de la actualidad (años 70-80-90) utilizan el 'poema largo' para la inscripción de la subjetividad femenina con una frecuencia sorprendente (Ugalde, 1992:173). En consecuencia, las dificultades mencionadas arriba se ven derrotadas a través de la revisión fundamental de los géneros, que son fundacionales de la tradición literaria marcada por un sello masculino y que ha transmitido un sistema de socialización que la ha interpretado desde una perspectiva misógina (Osan, 2000:5). La revisión de la épica, por lo tanto, es la clave para superar los obstáculos que se presentan a la mujer a la hora de expresarse en el mundo literario y, así, también definirse. Esta es una idea que presenta, por ejemplo, Adrienne Rich en el ensayo *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*. Allí explica la necesidad de reversionar los textos viejos para dar otros nombres a las cuestiones de las mujeres que siempre se han visto desde el punto de vista masculino y, finalmente, crear un nuevo lenguaje que no sea distorsionado por la mirada del hombre. Por otro lado, Alicia Ostriker afirma que la revisión de la mitología representa una estrategia muy eficaz para superar la expresión oficial: volver a escribir los que han sido los santuarios del lenguaje quiere decir descubrir nuevas posibilidades de significado. En otras palabras, según ella, a través de la revisión de los mitos es posible la exploración por un lado y la transformación por otro de la subjetividad y de la cultura (Ostriker, 1987).² Por lo tanto, entramos en el mundo de la mitopoética que gira en torno a la actividad de descontextualización, desmitificación y de reescritura. (Martínez-Falero, 2013:496). En lo que concierne la desmitificación, Hans Ulrich Gumbrecht habla de este proceso desde un punto de vista semántico y hace referencia a la reformulación de un mito que debería dejar lo más inalterado posible el significado del mito mismo; por otro lado, desde una perspectiva pragmática, el proceso lleva a una reformulación del mito que en un contexto de comunicación “primario” y de “coherencia mítica” no sería posible. Además, distingue la desmitificación de tipo no intencional e intencional: la primera está producida por un proceso histórico, en la que la transmisión de contenidos culturales transfiere mitos a un contexto

² La opinión sobre el significado de la revisión del mito es compartido también por Susan Stanford Friedman y Lynn Keller.

social distinto, mientras que la segunda se produce cuando se pretenden eliminar algunos o todos los mitos en aras de lo que será una constante en Occidente a partir del empirismo y el racionalismo cartesiano (1992).

En lo que concierne a la intertextualidad, el mito puede insertarse dentro del texto literario de manera material, es decir a través de la reproducción de palabras, de manera estructural, pues se trata de la reproducción de reglas, o, por último, de manera material-estructural, es decir por reproducción de palabras y reglas (Plett, 1991: 7). Por lo tanto, después de la descontextualización, se asiste al encuentro entre el mito y el nuevo contexto, donde la función del lector es fundamental porque tiene que relacionar ambos contextos (Martínez Fernández, 2001: 94). Danièle Chauvin considera que la intertextualidad es uno de los procesos más importantes para la perennidad del mito (2005: 175). Así, en la actividad mitopoética, el mito se puede convertir o bien en un elemento significativo del texto o bien en la base misma del nuevo texto creado (Martínez-Falero, 2013:491). Dicho esto, Martínez-Falero considera en su artículo una posible tipificación de la reescritura del mito en la literatura contemporánea, que nos resulta útil a la hora de considerar las reescrituras que llevan al cabo las mujeres españolas desde la década de los 60. Identifica la reescritura por adición de mitemas, por analogía respecto de la trama del relato, por analogía respecto de la estructura del relato, por combinación de mitemas y, por último, por subversión de mitemas, que es la que nos interesa en nuestro análisis³. En esta última categoría obras paródicas de fábulas mitológicas del siglo XVII, hasta desembocar en obras donde se ve una subversión del arquetipo protagonista y desde un punto de vista de la estructura, según la creación particular de cada autor⁴(492). Nos interesa descubrir cómo las poetisas españolas subvierten el canon; sin embargo, mientras que en los Estados Unidos la crítica se ha preocupado por estudiar el florecimiento del poema largo escrito por poetisas norteamericanas desde la década de los 60⁵, en España, por el contrario, no existen muchos estudios análogos ya que la crítica

³ donde mitema es cada una de las frases mínimas particulares en que se descompone el relato de un mito, según la definición de Claude Lévi-Strauss (1974: 235-265).

⁴ hace referencia a Francisco de Castro (y sus *Metamorfosis a lo moderno*) al *Virgile travesty* de Scarron y, en el segundo caso, a *Ulysses* de James Joyce (1922) o a *El retorno de Ulises* (1946) de Gonzalo Torrente Ballester o *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) de Antonio Gala.

véase, en este sentido, el libro de Lynn Keller, *Forms of Expansión* (1997)

no ha reconocido debidamente este reciente fenómeno (Osan, 2000:9). Los únicos trabajos que evidencian el fenómeno a día de hoy son los artículos de Ugalde y el trabajo de Valverde Osan más arriba citados.

Ahora bien, Ugalde encuentra poemas largos, como *En busca de Cordelia* (1975), de Clara Janés, *Narcisia* (1986) de Juana Castro, *El don de Lilith* (1990) de Andrea Luca⁵ entre otros y habla de ellos en su artículo precursor de 1992, mientras que añade a Francisca Aguirre con *Ítaca* en el artículo del 2006, “Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): Bosquejo a grandes pinceladas”. El término 'poema largo' es inclusivo, no exclusivo, y se refiere a un texto que se abre tanto a la intensidad lírica como a la integridad narrativa (Ugalde, 1992:173). Los críticos no han encontrado una definición exacta del 'poema largo' contemporáneo, pero están de acuerdo en que los poemas contienen elementos épicos: más concretamente, según Susan Stanford Friedman, el efecto último de ellos depende de nuestro conocimiento de las propiedades, la religión y la estética que son arcaicas, pero algunas propiedades permanecen válidas hoy en día. Un aspecto que se reitera es la voz pública, es decir, la expresión de la colectividad, además de la continuidad cultural: la ley patriarcal, a la hora de mantener a la mujer encerrada en la esfera privada de la domesticidad, le negaba este tipo de voz pública. Por lo tanto, las poetas españolas se interesan en el 'poema largo' precisamente para reivindicar la ausencia de voz femenina de la esfera pública. La nueva perspectiva permite a las poetas expresar la experiencia de las protagonistas silenciadas en los textos de la tradición y se dan cuenta hasta qué punto la mujer ha tenido que reprimir su experiencia para que se ajustara a las historias inventadas por los hombres, y también ellas reconocen que sin una articulación propia, el "yo" femenino fenece (Ugalde, 1992:174). Según Estella Lauter, los mitos surgen cuando una cultura atraviesa un momento de crisis muy fuerte (1984:VII) y esto es significativo porque quiere decir que las mujeres son conscientes al final del siglo del cambio que se está viviendo en la sociedad, y se convierten en las responsables del cambio también dentro de la literatura. En efecto, los años setenta son los años de la conclusión de la dictadura de Francisco Franco, que muere en 1975. Durante el proceso de la democratización varias reformas mejoran la posición de la mujer en el ámbito privado y en el público, piénsese en reformas en el sistema

⁵ Para leer una crítica de estos poemas largos se aconseja la lectura del libro ya citado de Ana Valverde Osan, *New Tales of the Tribe*.

educativo, una mayor participación en la fuerza laboral, la ley del divorcio, mayores derechos para la mujer casada... las mujeres también tendrán mayor acceso a la poesía. Puede resultar asombroso que las mujeres quieran hablar de la subjetividad femenina justo en una época, la posmoderna, donde no hay coherencia en los sujetos que permita contar de forma coherente las subjetividades de las personas. Ugalde explica que, por un lado, la mujer tiene que pasar por ese proceso de definición de yo al que ha llegado más tarde que el hombre por las razones socio-históricas mencionadas arriba. Por otro, los poemas largos tienen mucho en común con la posmodernidad: la identidad femenina que se expresa, de hecho, nunca es definitiva porque la narración se presenta bajo una forma elíptica y solo recoge fragmentos y posibilidades. Además, cada poema individual es parte de la historia colectiva de la mujer y, al mismo tiempo, de la humanidad, pero siempre es una historia sin clausura. (Ugalde, 1992:175). Otra característica que se atribuye a los poemas largos es el dialogismo, que será, junto con la narratividad, centro del segundo capítulo de la tesis.

Los poetas modernistas norteamericanos se vieron frustrados en sus intentos de escribir 'poemas largos,' en gran parte, según Margaret Dickie (1986:15-16), porque yuxtaponen en relación antagónica de "o"/"o" varios conceptos: público/privado, narrativo/lírico, referencial/auto-reflexivo. Estas dicotomías no son problemáticas para las poetas españolas de hoy porque la categorización dualística se transforma en una relación de "ambos"/"y" como afirma DuPlessis (1985:267). Para las poetas, según Ugalde,

no hay necesidad de elegir entre lo público y lo privado, ni de tener que escoger o lo narrativo o lo lírico, con la visión femenina, que acepta la fluidez e interpenetración de los elementos. Imbuido de la convención épica de presentar preocupaciones colectivas, el 'poema largo' transpone la experiencia femenina privada a la esfera pública, los elementos líricos aparecen entretejidos con líneas narrativas, y cuando presente, la auto-reflexividad deshace la unidad falocéntrica sobredeterminada de la épica tradicional, permitiendo el referirse a la mujer como sujeto (1992:176).

La novedad reside en el hecho de que si en el pasado la poeta se ha valido de una máscara cuando no ha podido decir "yo"⁶, según Ostriker, hoy en día puede desviarse conscientemente del sentido que se atribuye tradicionalmente a las figuras míticas para

⁶ como en el caso de Carmen Conde cuando se apropia de la figura de Eva como hablante de su poema para expresar sus quejas durante la dictadura de Franco.

expresar su desafío a su significado tradicional. Como dice ella misma: "She may keep the name but change the game, and here is where revisionist mythology comes in" (1986, 215). Las relaciones entre hombre y mujer cambian y no se adopta la polarización que existe entre los dos sexos dentro del marco de los valores vigentes de la sociedad patriarcal; la mujer no quiere considerarse superior al otro, sino ser su complemento, su igual. El mero hecho de que la mujer haya sido condicionada en nuestra cultura a estar pendiente de las necesidades de los demás le ha permitido desarrollar unos límites más fluidos que contribuyen a valores positivos (Osán 2000:22).

Dicho esto, el tema de la igualdad y de la subjetividad dentro de la revisión del mito de Penélope será el tema del primer capítulo de la tesis: se hará un análisis del personaje de Penélope en la tradición, en otras reescrituras de poetas y en ensayos del siglo pasado, para acabar con la Penélope de Aguirre. El objetivo será demostrar que la reescritura de Aguirre resulta ser más igualitaria que muchas otras reescrituras poéticas, a pesar de que haya nacido sin un carácter feminista intencional. En el segundo capítulo, profundizaré el tema de la voz poética con el objetivo de demostrar que el recurso de la polifonía le sirve a la poeta para expresar una idea del ser humano como ser relacional que depende de la mirada y de la voz de otro. En el tercero, por último, se analizarán los poemas que representan la experiencia existencial de Penélope y Francisca Aguirre. Se enfocará en el descubrimiento del absurdo, a través de la relación con el espacio, el tiempo, los demás, la muerte, la cotidianidad (que corresponde también a la actividad de la escritura para la poeta y a la de tejer para la reina de Ítaca), el dolor. Para apelarse, por último, a ese mismo ser relacional que, desde la lucidez, absorbe el mal y el bien de la experiencia humana y reconoce que en la presencia de otros reside nuestro sentido de la vida.

I. ¿Nueva Penélope?: sobre la reescritura del mito

I.I *Penélope: desde la Odisea hasta la formación del estereotipo*

En este apartado, se abordará la historia del personaje de Penélope tal como aparece en el poema homérico de la *Odisea*, para entender luego las razones de la formación del estereotipo de la mujer fiel y paciente que durante siglos la definió.

La historia de Penélope es sobradamente conocida, como ocurre con las historias del imaginario mítico y, sobre todo, las que se han prestado a nuevas interpretaciones literarias en el tiempo. En concreto, Penélope es la mujer de Ulises, rey de Ítaca, quien vive lejos de su casa durante veinte años, ocupado en la guerra de Troya durante diez años y luego obligado a vagar en el mar, porque Poseidón le impide el regreso. Durante esta ausencia, el palacio de Ítaca está ocupado por los pretendientes, unos aristócratas que durante cuatro años intentan conquistar a Penélope y quieren tomar posesión de las propiedades de Ulises. Cuando se instalan en el palacio, ella idea una manera de engañarlos: promete elegir a uno de sus pretendientes cuando acabe de confeccionar una túnica para el suegro Laertes. Durante el día trabaja en la tela, pero por la noche deshace el trabajo diurno. Después de cuatro años, los pretendientes descubren el engaño a causa de la intervención de una criada. Por tanto, los pretendientes le exigen que elija uno de ellos rápidamente (Felson-Rubin 1994:19-20). Sin embargo, Ulises llega a tiempo para matar a los pretendientes y evitar que Penélope se case con otro hombre.

Felson-Rubin, a la hora de analizar las acciones de Penélope, separa las que acontecen antes de la llegada de Ulises de las que suceden después. Generalmente, el sueño de la mujer marca la línea entre una escena y otra. Antes de la llegada de Ulises, ella aparece y habla en cinco escenas, sea en su habitación que se encuentra en la planta superior, sea en el salón de la planta abajo. En el libro I, por ejemplo, escucha a Proemios que canta, baja a la primera planta y ruega el hombre que pare con ese canto triste, pero Telémaco le dice que el canto es cosa de hombres y que ella tendría que volver a su trabajo arriba (330-344). Otro ejemplo se produce cuando el hijo desaparece de Ítaca y Medonte informa a la mujer de que los

pretendientes quieren matarlo cuando él vuelva (4.700-701). En estos casos, las apariciones de Penélope antes de la llegada de Ulises, que no son muchas, dan un sentido de continuidad a la presencia de la mujer en el palacio. Además, demuestran su hábito de quedarse en la planta de arriba, de llorar hasta que el sueño llegue y bajar las escaleras cuando algo específico la impulse. Sus pocas relaciones con los pretendientes, su velo, el hecho de que se quede detrás del pilar, resaltan su modestia y castidad (Felson-Rubin, 1994:22), que son aspectos claves en la transmisión de la imagen de la reina.

En la segunda parte, es decir, tras haber vuelto Ulises con la vestimenta de un mendigo, ella aparece seis veces, como por ejemplo cuando propone una competición entre los pretendientes: la prueba consiste en utilizar el arco de Ulises y Penélope promete casarse con el que gane. (21. 53-110) O, como en el capítulo XXIII, cuando ocurre el encuentro y el reconocimiento entre los esposos, del que hablaremos detenidamente más adelante. Ahora bien, no hay duda de que la mentalidad de los Griegos antiguos (y Romanos) es androcéntrica y androcática. El mundo antiguo, de hecho, se caracterizaba por unas series de parejas antinómicas que no se podían reducir: Griegos/bárbaros; libres/esclavos; hombres/mujeres; ciudadanos/no ciudadanos: se trataba, pues, de unas estructuras subordinantes que se incluyen a su vez en la categoría más amplia de mortales e inmortales (Lanza, 1997:09). Por lo tanto, Penélope efectivamente vive una dimensión estrechamente doméstica que la excluye de la vida pública, en oposición a la vida de Ulises que está relacionada con lo público y lo que queda fuera del ámbito doméstico. Sin embargo, la concepción de la mujer no es la misma para todas: de hecho, se las considera de forma diferente según la clase social (esclava, dueña, cortesana), la relación de parentesco (hija, madre, hermana, abuela, tía, prima, etc...), y, al final, la edad (niña, adolescente, anciana, etc...) (Arrigoni, 1985: XIV). Según escribe Lanza, las mujeres descritas en los poemas homéricos se caracterizan por cierta autoridad y libertad, de hecho pueden entretener a invitados que sean hombres. Sin embargo, ya en este contexto, sus deberes gravitan en torno la familia, con actividades como lavar la ropa, conseguir el agua del pozo, cosechar, moler el trigo, lavar a los hombres y ponerles aceite oloroso en la piel, además de hilar y tejer, por supuesto. De todos modos, sigue Lanza, la mujer del mundo homérico no es inferior ni incompetente, por el contrario, tiene un valor

especial, de hecho, representa el premio de una competición o la presa de una conquista. De este modo, para poder casarse con ellas, los pretendientes tienen que ofrecerles muchos regalos preciosos. Por lo tanto, el dominio sobre las mujeres acrece el prestigio de los poseedores y, por esta razón, además de mujeres legítimas, a menudo los reyes tienen una o más concubinas. Dicho esto, ni siquiera el mundo de la épica carece de connotaciones negativas sobre las mujeres. Si, por un lado, tenemos el caso más impactante de la infiel Helena, las mismas Circe, Calipso, las Sirenas son personajes negativos, peligrosos que impiden que Ulises vuelva a casa pronto (1997:10-11). Sin embargo, Penélope es la mujer que espera al hombre y que no se concede a ningún otro: si pensamos que en la sociedad griega antigua la mujer se evalúa según su asociación al hombre, pues su valor especial es ser útil al hombre que acompañará (fuera esposo, hijo, padre...), Penélope es una mujer perfecta porque se dedica a la labor doméstica y no traiciona a su esposo. Por esta razón, a pesar de que “the perspectives on Penelope as object create multiple images of her for the listener; yet only the image of the faithful wife survives to the end of the poem and enters into post-Homeric tradition” (Felson-Rubin 1994:3). La imagen de Penélope cobrará sentidos diferentes durante los siglos, en la tradición épica inmediatamente posterior a los poemas homéricos se suele ignorar la imagen de la reina (Lanza, 2001:38), mientras que en el siglo V la reina obtiene una dimensión más autónoma: Esquilo, Filocles I, Eurípides, Aristófanes, son autores que presentan y valoran la imagen de Penélope, obviamente por su fidelidad y castidad (39-41). Es interesante subrayar que muchos escritores griegos eligen dar crédito a una versión menos conocida del mito de Penélope, según la cual la reina se abandona a muchas traiciones durante la ausencia del marido hasta llegar, en la edad helenística, a una verdadera escisión en la representación de la mujer: por un lado, la leyenda edificante de una mujer virtuosa, por otro, la leyenda negativa de una Penélope viciosa y descarada (42-45).⁷ En la antigüedad greco romana, la diferencia de género se ponía en práctica con ventaja del hombre (118-119). Escribe Lanza: “Es inevitable, entonces, en una situación socio-cultural como esta, que incluso una imagen *fuerte* como la de Penélope acabe para entrar en uno de los estereotipos femeninos *normales* - identidad pasional, identidad doméstica” (121-122).

⁷ Para profundizar la visión de Penélope en reescrituras de la edad clásica es interesante leer también las páginas 53-80 de Lanza, 2001, donde se hace referencia al ámbito literario.

Partimos pues de una premisa: la mujer ha sido representada bajo criterios misóginos. Para empezar, ha sido objeto de contemplación, luego se ha transmitido la imagen de un ser débil, bello, necesitado de protección, limitada o privada en su acceso a la educación. En consecuencia, ha surgido gran desconfianza hacia la historiografía literaria por no admitir a las mujeres como sujetos, con pocas excepciones y muchas investigadoras han criticado el canon literario vigente y han propuesto aportaciones que den espacio a las escritoras (Nadales, 2006: 572).

I.II *¿Nueva Penélope?: las trampas del feminismo*

En lo que concierne Penélope, nos interesa el fenómeno de la reescritura del mito y, más concretamente, del mito de la reina de Ítaca, examinando qué tipo de figura surge en poemas feministas de contextos diferentes, como el español con Isabel Rodríguez, Xohana Torres, Olga Zamboni, Luisa Castro: o el estadounidense con Dorothy Parker; o el cubano con Juana Rosa Pita. Sobre todo, se quieren mostrar las trampas del feminismo que no siempre permite, esta es mi teoría, crear una subjetividad nueva basada en un modelo mítico, sino que se limita a rechazar el modelo.

Siguiendo la clasificación de Elaine Showalter expresada en *A Literature of Their Own* (1977), tres serían las fases comunes a cada subcultura literaria: en primer lugar, hay una imitación de las características principales de la tradición dominante, la interiorización de los modelos de arte y las concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de protesta contra la tradición y de defensa de la mayoría, además de una petición de autonomía. Por último, cuando ya la minoría no depende de la oposición, hay una fase de autodescubrimiento y de búsqueda de identidad. En el caso de las mujeres, Showalter denomina estas fases *Femenina*, *Feminista* y *de Mujer* (1988:67). Pues como afirma Nadales en su trabajo *Poesía y poética en las españolas actuales (1970-2005)*, las poetas, a partir de la década de los setenta, se manifiestan con una postura feminista dentro del ambiente reivindicativo. Esa inserción en el discurso feminista por parte de las escritoras es deliberada y surge como fruto del esfuerzo por conseguir nuevos sujetos poéticos acordes con el mundo

en que viven. En la antología *Ellas tienen la palabra* del 1997, Noni Benegas apunta que las escritoras ya a partir de los setenta participarán en la labor de construir nuevas subjetividades, práctica que va a incrementar notablemente en la década de los ochenta: para Benegas, ya no será posible, precisamente desde los ochenta, “postular un sujeto lírico universal que percibe y da cuenta de lo que ve desde una única óptica, común a todas las poetisas”, ni “volver a postular un único cuerpo femenino separado del contexto histórico” (63-64).

Como escribe Alicia Ostriker,

At first thought, mythology seems an inhospitable terrain for a woman writer. There we find the conquering gods and heroes, the deities of pure thought and spirituality so superior to Mother Nature; there we find the sexually wicked Venus, Circe, Pandora, Helen, Medea, Eve, and the virtuously passive Iphigenia, Alcestis, Mary, Cinderella. It is thanks to myth we believe that woman must be either "angel" or "monster" (Ostriker, 1982:71).

De esta manera, sigue: “I suggest the idea that revisionist mythmaking in women’s poetry may offer us one significant means of redefining ourselves and consequently our culture”⁸: con las que se refiere a poetisas estadounidenses en un periodo que empieza en los años sesenta. Sin embargo, el concepto puede aplicarse con igual vigencia a la literatura hispánica escrita por mujeres desde los años setenta, donde se hallan técnicas como la convergencia, la prolongación de historias, la adición de una sorpresa final, el punto de vista novedoso, el empleo de paradoja y el humor como claves de reescritura de los mitos (Jiménez, 2005:332).

Ahora bien, estamos interesados en tratar precisamente la reescritura de los mitos: de hecho, para crear nuevas subjetividades, la poesía feminista da voz a figuras ya conocidas pero que siempre se han visto desde una óptica masculina:

Se ha comentado repetidamente el enfoque nuevo de imágenes clásicas, empezando por el mito, pasando a figuras bíblicas, subvirtiendo el papel tradicional de la mujer. La crítica ha llamado la atención a los trabajos pioneros de Ana Rossetti, Juana Castro, Clara Janés. Su aceptación se ha debido en gran parte a la maestría técnica-estilística de sus autoras. no es el mensaje, sino su configuración estética lo que ha obtenido la victoria, abriendo camino que han ido ramificándose

⁸ Ostriker, *cit*, p. 71. “Quiero sugerir la idea de que la revisión de los mitos en la poesía de mujeres podría darnos el medio oportuno para redefinirnos a nosotras mismas y a nuestra cultura.” La traducción es mía.

en varias direcciones. La imagen que más elaboraciones nuevas ha cosechado es tal vez Penélope, siempre en rebelión contra el estatismo impuesto por la espera obediente. (Ciplijauskaitė, 2003: 97).

La preferencia hacia la figura de Penélope destaca también en el escrito de Thompson:

Yet many Spanish women writers continue to take up mythic and literary female icons, Penelope in particular, as subjects through which to express traditional concerns of women and to explore new possibilities for gender identity. I would like to argue that explorations of Penelope in Spanish women's literature of the recent past belie a univocal reading of her role in the *Odyssey* and that the ambiguities of her character in the epic, as well as our tendency to read Penelope as an unambiguous woman, provide an impetus for literary revision. (Thompson, 2008:2)

El interés que ejerce el mito de Penélope para las feministas es enorme porque es el mito que representa la tradición patriarcal; y es precisamente esa tradición de la mujer sumisa y obediente la que hay que reconstruir, para llevar a cabo la recuperación y construcción de la mujer como sujeto social y existencial (Delgado, 2005:9). En este sentido, es importante citar a Woodhouse que, en 1930, escribió:

Certainly Penelopeia does not in the world's imagination stand on a level with either Kirke or Kalypso, much less does she vie with 'Fayre Helen, floure of beauty excellent. [...] For intruth nothing much could be made of the figure of Penelopeia in the Romance of the *Odyssey*, without disturbing the centre of gravity of the poem. The subject of the poem is the Man (Woodhouse, 1930:201-203)

Por lo tanto, sus palabras se pueden considerar ejemplo de una visión estereotípica de Penélope que fue válida hasta 1950 (Alessi, 2013:44). Críticas más recientes, de hecho, dan muestra de una visión diferente de Penélope, con el intento de rechazar esa interpretación. Se la ve como a una esposa aburrida y siempre se ha puesto el acento sobre la fidelidad de ella, a pesar de que no se haga referencia a ese término en la obra homérica (45). En la parte dedicada a la reescritura de los mitos de su trabajo, Nadales indica que

el tratamiento del mito en las poetas contemporáneas va a responder a varios parámetros, pues si en primer lugar se produce un acercamiento al mito para su revisión y análisis en clave feminista, indagando en los patrones de dominación, en un segundo momento el posicionamiento de las

poetas se plantea en dos posturas básicas, desde la desmitificación irónica que produce una subversión de los valores patriarcales a la recreación e invención de nuevas mitologías femininas (757).⁹

Pues cualquier sea la modalidad elegida por las poetisas, surge la necesidad de darle voz a Penélope¹⁰ del mismo modo en que surge la necesidad de destruir el sentido de culpa que las escritoras le atribuyen por no haberse rebelado frente a esa espera estática: en definitiva, hay que cambiar su historia. Por lo tanto, en la versión de Isabel Rodríguez se encuentra la explicitación de la falsedad de la historia transmitida sobre ella: la protagonista quiere dejar claro que no fue una mujer modelo, ni fue feliz cuando Ulises volvió porque aunque libertad signifique soledad, para ella esa fue una soledad que “es un lujo que los dioses envidian”. Así que la suya es una “consciente re-escritura de la Historia.” (González de Sande, 2009:324):

No creáis en mi historia: los hombres la
forjaron para que el sacro fuego de
inventados hogares no se apagara nunca en
feminiles lámparas.

No creáis en mi historia.
Ni yo esperaba a Ulises,
Tantas Troyas y mares y distancias y
olvidos..., ni mi urdimbre de tela desurdida de
noche se trenzaba en su nombre.

No creáis en mi historia. Cuando volvió el ausente
me encontró defendiendo con mi ingeniosa urdimbre
mi derecho inviolable al tálamo vacío, a la
paz de mis noches, al buscado silencio: la
soledad es un lujo que los dioses envidian.

⁹ para saber algo sobre obra del segundo momento indicado, se aconseja la lectura de *Narcisia*, de Juana Castro, 1986; *Libro de Ainakls*, de Carmen Borja, 1988; *El don de Lilith*, de Andrea Luca, 1990; Haiwele de Chantal Maillard, 1990; Paisaje al fin de Ruth Toledano, 1994; El libro de Lilith de Guadalupe Grande, 1996.

¹⁰ también existen casos de revisión del mito donde la voz poética no pertenece a Penélope, como el poema de Silvia Ugidos, *Circe esgrime un argumento de Las pruebas del delito*, 1997; o el poema *Karma* y el poema *Cosas de mujeres* de Inmaculada Mengibar en el libro *Pantalones blancos de franela*, 1994.

La visión de Penélope que nos presenta Isabel Rodríguez, obviamente feminista, es la de una mujer dueña de sí, que usa su palabra para desmentir el mito en una autoafirmación femenina que desmitifica al héroe (Nadales, 758) Nótese el hecho de que Rodríguez nombra a Ulises para decir que ella no lo ha esperado (v.6) y, más adelante, para referirse a él, no dice su nombre sino que lo llama “el ausente” (v.12) y con esto consigue rebajar su importancia para Penélope. El concepto de historia falsa se repite en un poema de Olga Zamboni, donde Penélope afirma que la imagen que se ha transmitido de ella no representa su mundo interior ni su personalidad; y se lee: “nadie sabrá de vos, Penélope, más que el diseño/ que te forjaron los homeros y las mitologías”. Otro caso de reivindicación feminista se da en la poeta americana Dorothy Parker que, en 1961, publica su *Penélope*, reivindicando la fuerza que Penélope demostró en la espera y la amargura que sintió tras darse cuenta que nadie la reconoció mientras que solo se reconoció el valor de Ulises. De esta forma, después de haber descrito sus viajes en el mar y el cuidado de ella en la casa, cierra el poema con un verso lleno de resentimiento: “They will call him brave”. Por otro lado, se difunde otra forma de revisión, la que presenta a una Penélope que reivindica la dimensión del viaje y de la aventura: es el caso que encontramos con Xohana Torres, poetisa gallega que en su poema *Penélope* del 1987, escribe:

Así falou Penélope:
Existe a maxia e pode ser de todos.
¿A que tanto novelo e tanta historia?
EU TAMÉN NAVEGAR

Como se ve, se trata de un poema subversivo y sin lugar a duda feminista, que reivindica el papel activo de Penélope: ella elige no ser la mujer que espera pacientemente en casa tejiendo, sino que quiere echarse a la mar como Ulises. El infinito atemporal del último verso muestra que Penélope es símbolo de todas las mujeres marginadas que quieren convertirse en agentes activos (Delgado, 2005:12); además, se nota el rechazo del papel tradicional que le tocaría en el v. 3, donde se pregunta retóricamente sobre el sentido de tanto “novelo”, es decir, de la madeja, pues cuestiona el sentido de su tejer. De igual modo, en el

caso de la cubana Juana Rosa Pita y su *Viajes de Penélope* del 1980, surge una figura parecida:

No basta con tejer para la espera
Es preciso viajar: volar la pluma
Por la ternura encuadrada en sueños:
Chalupa más sutil
Cóncava y ágil
Que las viriles naves de Ulises...

A Penélope no le basta con tejer sino que quiere viajar, así que Juana Rosa Pita convierte la “odisea” en una “penelopeide” y eso es posible gracias al hecho de que la reina haga “volar la pluma”, porque expresarse significa para ella rechazar su inmovilidad (Gentile, 2004:288). Otro ejemplo es *Odisea definitiva* de Luisa Castro de 1986, donde Penélope no está dispuesta ni a esperar ni a sufrir (Osan, 2000:74): piénsese en el verso “No es del todo cierto eso de que yo sufra”.

En resumen, en las reescrituras feministas se encuentran denuncias conscientes del ninguneo al que se ha sometido a la mujer, así como sus reivindicaciones de la dimensión de la aventura, el mundo exterior que se le había negado, además de un rechazo hacia la figura de Ulises. Penélope habla para decir que ella también ha tenido valor, no solo el esposo; para decir que ella también quiere y puede viajar como viaja su esposo, incluso a través de otra forma de viaje que corresponde a la escritura. Se nota que Penélope se aleja de la prudencia y de la adoración hacia el marido, y su discurso o el discurso sobre ella se construye precisamente en torno a ese alejamiento, a la reivindicación o la construcción de un enemigo (la historia o el hombre). En conclusión, las reescrituras del mito a las que se ha hecho referencia representan una novedad desde el punto de vista del sujeto poético. Sin embargo, en los contenidos, siguen moviéndose dentro de los términos masculinos: se presenta a la mujer mientras reivindica lo que solo se le permite a Ulises en función de su sexo, como la dimensión del viaje en el caso del poema de Torres o Rosa Pita. Por otro lado, se quiere sacar a Penélope del estereotipo de la mujer paciente y enamorada y se logra presentando a una mujer inquieta y resentida, como en el caso de los poemas de Rodríguez o Zamboni; pero la

inquietud y el resentimiento llevan al personaje de Penélope dentro del mismo ámbito/discurso que formó el estereotipo en ese momento.

Puesto que entre las más comunes actitudes literarias frente al mito está la práctica de reinterpretar la psicología de los personajes en clave moderna, muchos estudiosos cuestionan la posibilidad de que se pueda reconocer su “profundidad” (Cornacchia, 2007:448). De hecho, esta profundidad deriva de un conjunto de sentimientos y razones que yacen detrás de las acciones del héroe. El héroe se manifiesta plenamente a nivel de la acción; el mito, por tanto, se presta a interpretaciones infinitas porque admite luego conjeturas sobre las causas, variaciones psicológicas, lecturas simbólicas u alegóricas (Starobinski 1978, 54).

La interpretación psicológica puede que esté al servicio del uso ideológico del mito: esta es una tendencia común entre las escritoras feministas que han re-elaborado la figura de Penélope y especialmente de las poetas que hemos visto hasta ahora. Estas reacciones frente a los mitos nacen de la convicción de que «le mythe ne parle pas de l’Histoire: il véhicule un message. Sa fonction est de légitimer l’ordre social existant» (Héritier 1996, 218), y de la toma de conciencia de que en el mito se le concede a la mujer un rol incompatible con los principios de la emancipación femenina. Aunque muchas de las poetas hacen referencia a una tradición post-homérica que usan como modelo, rechazar los elementos factuales de la vida de la reina (su espera, dimensión doméstica) es una trampa porque quiere decir rechazar la experiencia de Penélope y hacerla interesante solo a través de su relación de alejamiento o acercamiento al hombre, es decir, a través del uso ideológico del mito: surge, quizá, una Penélope anacrónica, más bien espejo de las mujeres de los años en los que escriben las poetas, con ese lenguaje de liberación del que habla Cavarero que se caracteriza por acentos reivindicativos de indignación y de queja (Cavarero, 2009:8-9).

Lo que hacen estas reescrituras en lo que concierne a la figura de Penélope es transmitir un mensaje que rechaza el que se transmitió en el tiempo. Sin embargo, ¿qué se conoce de la psicología del personaje o de su vida más allá de su rechazo de la dimensión cotidiana, de la dimensión afectiva hacia Ulises, es decir, precisamente de las dimensiones donde ya el estereotipo la había atrapado? La respuesta resulta insuficiente.

I.III ¿Nueva Penélope?: la revisión ensayística

En el ámbito del ensayo también se hallan algunas revisiones del mito cuyo objetivo fue presentar una Penélope en sentido positivo en los tiempos más modernos y que no relegase su figura al estereotipo de mujer fiel y en la espera de su hombre. Estas lecturas han intentado mantener la historia de Penélope tal y como se lee efectivamente en la *Odisea*, pero valorando algunos aspectos antes ignorados de la personalidad de la mujer. Se puede hacer referencia a *Nonostante Platone* de Adriana Cavarero (1990), *Regarding Penelope* de Nancy Felson-Rubin (1994) y, por último, *Grecità femminile. L'altra Penelope* de Letizia Lanza (2001).¹¹ A la hora de hablar de su *Nonostante Platone*, Cavarero, en el prólogo, comenta el contexto en el que surgió su libro, es decir, el momento de pasaje del lenguaje de la *liberación* al lenguaje de la *libertad*. Con el término liberación se refiere al ámbito político y cultural de una sociedad que subordina las mujeres a los hombres y donde crece la denuncia feminista. El trayecto de la liberación, que corresponde a la historia del feminismo y empieza con Mary Wollstonecraft a finales de Setecientos, se caracteriza por acentos reivindicativos de indignación y queja. En el ámbito italiano, Cavarero sitúa en los años 80 un periodo donde empezó la experiencia de la libertad: una fase en la que la subjetividad femenina, que se ha alejado del orden simbólico del lenguaje patriarcal, ha tomado la palabra y ha empezado a decirse a partir de ella misma con la intención de crear “un orden simbólico suyo”. Por tanto, las mujeres dicen quiénes y qué son. Hay una crítica al patriarcado, pero no es la cuestión principal. La intención de Cavarero es presentar unas experiencias de libertad femenina para que las mujeres puedan reconocerse en ellas. No es igualar la mujer al hombre, sino describir a mujeres que tienen ya su propia experiencia de la realidad, diferente a la de los hombres y que no por ello merece menos atención. Ella elige la reescritura de los mitos para hacer que el juego sea aún más divertido. En su reescritura Penélope no espera a Ulises sino que controla a todos los enemigos que están en su casa y a todo el reino de Ítaca con su trampa de la tela (Cavarero, 2009:8-9). Se habla también de la importancia de las figuras que tienen el poder

¹¹ se añade al listado *Penelope's Renown* de Marylin A. Katz (1991).

de centrar en sí el orden simbólico, que en ellas, de hecho, se auto representa (13). Existen figuras femeninas pero su representación se realiza dentro del código patriarcal, en consecuencia los hombres se identifican con las figuras masculinas, pero las mujeres no se reconocen en las suyas porque han sido impuestas por sujetos masculinos. Ellas no han sido sujetos que se describen sino objeto del pensamiento de otro. (14) Dicho esto, la filosofía de Cavarero y su reescritura de Penélope se basa en la teoría de la diferencia sexual, según la que el ser humano nace como hombre o como mujer y esto hace que cada sexualidad tenga su propio orden simbólico. Se niegan de este modo las pretensiones universales del sujeto masculino por un lado, mientras que por el otro entra en crisis toda la estructura simbólica de la cultura occidental con sus figuras masculinas y femeninas. (15) Desde la necesidad de dar voz a la diferencia sexual, surge la necesidad de crear nuevas figuras.¹² Uno de los ejes teóricos que toma como puntos de referencia es precisamente la diferencia sexual: para la filósofa, no se trata de un problema de léxico a la hora de pensar en la palabra neutra/universal “hombre”, sino en el hecho de que sea una palabra que indica una absolutización de lo masculino sin tener en cuenta el cuerpo, como si el cuerpo y la mente estuviesen separados. En cambio la mujer, continúa diciendo la filósofa, quiere mirarse a sí misma; considera que es un conjunto de mente y cuerpo que quiere un nombre adecuado. Esto conlleva un cambio de perspectiva muy importante con respecto al contexto que, empezando por Parménides, llega hasta la posmodernidad, pues la diferencia sexual implica que el primer nombre de la filosofía sea *dos* mientras que la filosofía tradicional considera que es *uno*.

La reescritura de Cavarero es una de las que quieren poner de relieve un aspecto de la personalidad de la reina al que nunca se ha dado mucha importancia y, por otro lado, presentar una nueva perspectiva sobre la espera y el tejer de Penélope. Según ella, la acción de Penélope (tejer y destejer) significan eludir del orden simbólico patriarcal que prevé un preciso lugar para ella: su lugar de mujer y, especialmente, de esposa. Eludir es conservar el lugar anómalo donde ella no es esposa de nadie, ni de los pretendientes ni de Ulises que está

¹² Cavarero hace una reescritura de otros personajes femeninos además de Penélope: Demetra, Diotima y la esclava tracia.

lejos (21). Ella niega y perturba el tiempo y el lugar que se le han atribuido: su tiempo debería de ser previsible y productivo en el orden establecido. Sin embargo, Penélope teje pero luego desteje lo que ha tejido y así destruye su rol. De este modo, ella crea un tiempo y un lugar imprevisible e impenetrable. En lo que concierne al lugar, es para ella el “estar en sí”, un pertenecerse que antecede a otras cosas. (25-26). Por tanto, la característica a la que Cavarero quiere dar relevancia es la *metis*, la inteligencia que no se despliega en aventuras como el engaño de Troya o la respuesta a Polifemo de Ulises, sino una *metis* enraizada en la acción del tejer, que convierte un rol en su negación (27). De hecho, la mujer no se auto-anula ni se da a la inacción sino que mantiene el lugar impenetrable de su pertenecerse y prolonga el engaño a los usurpadores (26). Acaba afirmando que Penélope no quiere ser como Ulises, ni quiere aceptar el confinamiento que Ulises le ha impuesto. Por último, asocia a la figura de Penélope la dimensión de nacimiento¹³ y arraigo en lugar de las dimensiones de aventura y muerte que le pertenecen al héroe (31). Resulta interesante también la visión sobre el reconocimiento entre los dos o, para decirlo mejor, del no reconocimiento por parte de ella cuando él llega a casa. De hecho, a diferencia del perro, del porquero Eumeo, del padre Laertes y de la nodriza Euriclea, ella no lo reconoce cuando llega y está disfrazado de mendigo. Quizás no quiere reconocerlo o el hecho puede demostrar, por otro lado, que su lugar simbólico no estaba en la espera sino en su eludir satisfecho y olvidadizo de su situación contingente. (23)

En lo que concierne a la obra de Felson-Rubin, vuelve a sobresalir la *metis* de Penélope, de forma concreta cuando elige organizar un concurso para los enemigos, cuyo ganador podrá casarse con ella. Penélope espera que el marido vuelva en tiempo, pero por otro lado, también la mueven otras razones como la soledad, la convicción de que es mejor que su futuro marido sea por lo menos un hombre del mismo estatuto social que Ulises, o incluso una atracción hacia el hombre extraño que allí se encuentra (Ulises mismo). Ella asume este riesgo y esto la convierte en uno de esos personajes que tejen sus propias historias. (16-17) Felson-Rubin escribe:

¹³ en p. 17, Cavarero explica que lo del nacimiento es otra categoría que está a la base de su revisión de las figuras en el libro.

As I concoct the enigmatic Penelope, she gradually becomes a dazzling periphron Penelopeia - a character conscious of the plots she weaves. Cunning and calculating, she blends her need for survival, propriety, and pleasure within the constraints placed upon her by her husband, her society and her gods. (19)

Según Felson-Rubin, Penélope funciona como sujeto y como objeto a la vez. Odiseo nunca da un retrato completo de la mujer sino que ofrece algunas señales para entenderla. (3) Además, entre los hombres de la Odisea, Ulises es el único que no la reduce a una forma predecible, sino que la descubre a la hora de descubrirse ella a él. Por lo tanto, para el lector y para Ulises, ella es un “símbolo viviente”, es decir, ella crece y cambia y no puede ser capturada. En lo que concierne a la relación entre Penélope y Ulises, los roles de predador y preso se intercambian entre los dos; por tanto, no se presenta dominación exclusiva por parte del hombre sobre la mujer ni una igualdad los representa. Más bien ellos alternan subordinación y dominación (9). La reunión entre los dos culmina en la relación de amor en su cama y en el intercambio de historias, donde se da la reciprocidad que caracteriza la relación de los dos donde cada uno habla y escucha a la vez.¹⁴ (41)

Por tanto, desde la revisión del mito de Felson-Rubin, Penélope representa una mujer *perifron*: su fuerza está en la capacidad de ver las opciones de acción que tiene y las consecuencias en el mismo tiempo, justamente como hace Ulises. Por estas razones, es injusto tener en cuenta simplemente el carácter de fidelidad, por el contrario, hay que pensar en su capacidad de sobrevivir gracias a su conocimiento y conciencia de sí misma. (41)

En lo que concierne la revisión de Lanza, arranca con el estereotipo mítico de Penélope que la presenta como una reina autoritaria y perfecta (Lanza, 1997:20) y, además,

a pesar de que Atena advierta a Ulises de la eventualidad de una mala conducta de la esposa para aumentar la prudencia de él (porque todos los maridos tienen que dudar sobre la conducta de las esposas después de una larga ausencia), a pesar de que Telémaco se pregunte a veces en qué piensa su madre, la Penélope de la *Odisea* parece ir más allá de cualquiera sospecha, no tiene que temer a los cotilleos y a las maledicciones. (Frontisi-Ducroux - Vernant, 1998:204).

¹⁴ escena de la Odisea en el capítulo XXIII, versos 300-305.

Penélope es guapa como Elena, pero a diferencia de Elena tiene unas cualidades que son las mismas de Ulises, es decir, la inteligencia, la astucia y la *metis* (Ciani, 1994:65). Como hemos dicho más arriba, desde la primera aparición de Penélope, se la define con el adjetivo *perifron*: más concretamente, el adjetivo se usa 50 veces dentro de las 86 veces en las que se nomina a la reina en toda la obra (Cornacchia, 2007:78). Además de *perifron*, Odiseo habla de ella a través del adjetivo *exéfron*, que indica una persona que sabe controlar su pensamiento, pues es perfectamente capaz de hacer como Ulises, es decir, disimular cuando lo considere necesario, dominar la situación en vez de dejarse llevar por el impulso (Mactoux, 1975:21). Esta característica, que permite al hombre resultar vencedor en cada situación, la hace similar a Ulises. Es precisamente por estas cualidades por lo que Ulises la elige y vuelve a casa en lugar de quedarse con diosas encantadoras como Circe o Calispo o con la joven Nausicaa. Prefiere a su esposa que con paciencia lo ha esperado durante veinte años y con la que transcurre finalmente una noche de amor en la cama que él había fabricado: así vuelven a encontrar el amor antiguo. El momento del reconocimiento es un momento clave: Ulises recupera su estatuto de padre y marido. De hecho, él reconquista su identidad heroica cuando ella lo mira porque su imagen intacta reside precisamente en los ojos de la esposa (Lanza, 1997:34. En consecuencia, Penélope, compañera de una relación de amor donde hay intercambio (de palabras, miradas, recuerdos, caricias) refleja a su marido la imagen del hombre que él siempre fue, es decir, Ulises. (Frontisi-Ducroux - Vernant, 1998:34). En otras palabras, el orden se restablece con el reconocimiento de los dos (Vernant, 1999:169).

Las tres revisiones representan esfuerzos muy logrados de evaluar el personaje de Penélope sin alejarse demasiado del modelo, con la excepción de Cavarero cuando nos presenta a una Penélope que no espera a Ulises y que está satisfecha con ese *estar en sí*. De hecho, si bien parece oportuna la visión de la filósofa de una mujer que rehuye su rol a través de su actividad, mostrando así su astucia; e incluso la visión del espacio donde ella vive bien aunque sola, es decir, con independencia emocional de otro ser masculino, quizá esté demasiado lejos de la realidad imaginar que ya no pensará en Ulises ni lo esperará. Sin embargo, visto el presupuesto de juego con el que Cavarero ha empezado el proyecto de

análisis y revisión de figuras femeninas, este elemento no resulta reductivo para la figura de Penélope, porque en una dimensión de juego se puede no tomar en serio la relación entre Penélope y Ulises.

I.IV Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre: el feminismo implícito

Pasamos en este apartado a la reescritura que lleva al cabo Francisca Aguirre con su *Ítaca*, empezando por la presentación biográfica de la autora. La intención es demostrar cómo en lo que concierne a la subjetividad del personaje su versión es más enriquecedora que otras analizadas. Ello se debe a que el feminismo de Aguirre es un *feminismo implícito* y, además no se aleja demasiado del modelo, como ocurre en las revisiones ensayísticas que se han analizado en el apartado anterior. Francisca Aguirre nació en Alicante en 1930 y formaría parte de la generación de los 50, si bien cumple solo uno de los dos presupuestos de los pertenecientes a esta generación, es decir, el de haber vivido la guerra civil siendo niños, pero no el de haber publicado a lo largo de los años cincuenta. Como muchas otras mujeres de su tiempo, empezó a publicar y a ver reconocida su obra en un periodo que corresponde al relevo generacional, es decir, a la irrupción en el panorama poético de la generación “novísima” en los años 70. En el periodo de publicación de la obra poética, la dictadura ya ablandada sigue todavía en vigor, aunque han ocurrido cambios importantes en el ámbito político y social: España ingresó en las Naciones Unidas en 1956 y, gracias a esto, se efectúa una apertura hacia el mundo occidental que va acompañada de un desarrollo económico significativo y de un crecimiento del turismo. Los cambios más dramáticos ocurren en los años sesenta a medida que la década finaliza, y entre otros, cabe citar la disminución del poder de la censura tras la institución en 1966 de la Nueva Ley de Prensa. Es un periodo en el que España toma conciencia del retraso que lleva en muchos aspectos de la vida, desde las artes hasta la sexualidad que se habían revolucionado mucho antes en los demás países

occidentales. Desde el punto de vista literario la poesía social, que había perdido vigencia gradualmente desde los años cincuenta con el advenimiento de la segunda generación de posguerra, entra en crisis y da paso a una nueva sensibilidad. Ésta se ve concretada en primera instancia en el libro de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, que aparece en 1970 y marca un hito para la poesía futura. A pesar de los numerosos cambios, sigue siendo difícil la difusión y reconocimiento de la obra literaria escrita por mujeres, y la de Francisca Aguirre, desafortunadamente, no representa una excepción. Su formación autodidacta, el aislamiento en relación a grupos poéticos o culturales han dificultado, sin duda, la publicación de su obra y su consolidación (Osan, 2000:64-65). No es de extrañar, por ello, que su obra esté ausente en las primeras recopilaciones de poesía femenina de posguerra, como la antología de Adelaida las Santas, *Versos con faldas* (1983) o las sucesivas ediciones de *Poesía femenina española*, publicadas por Carmen Conde (1954). No obstante, aparece en antologías poéticas posteriores, como la realizada por Francisco Reina, *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2002) o *En voz alta. Las poetas de las Generaciones de los 50 y 70* de Sharon Keefe Ugalde (2007). Afortunadamente, el interés hacia su obra aumenta cada año, la última señal es el Premio Nacional de Las Letras que le ha sido otorgado en el 2018.

Francisca Aguirre no tuvo una vida fácil en absoluto y en su obra se rastrean referencias autobiográficas que remiten a unas circunstancias familiares realmente penosas: la marcha de su familia primero a Valencia y a Barcelona durante la Guerra Civil, y luego al exilio en Francia; la estancia en París y en el puerto de El Havre esperando un barco que los llevase a América, mientras la amenaza se cernía sobre Europa; el regreso a una España devorada por el hambre y el rencor; el encarcelamiento de su padre y su posterior asesinato; las penalidades sufridas en colegios y conventos de acogida de muy dudosa moral cristiana; el refugio en los libros, la música y el cine como tabla de salvación ante ese ambiente opresivo (Oliván, 2007:5). Frente a tanta desolación, la niña Francisca Aguirre buscaba alegría y consuelo en los cuentos y en el lenguaje. Así dice de ella y de su hermana: “buscábamos palabras en el diccionario/ con el afán de comprenderlo todo:/ necesitábamos hacer leguaje” (Aguirre, 1971:25). Efectivamente, empieza muy pronto a utilizar las palabras y lo hace para escribir

poemas que a los 30 quemaría en un horno después de haber leído la obra de Kavafis (Osán, 2000:69). El primer poemario que publica es precisamente el que vamos a analizar, *Ítaca*, en los años 70. El hecho de que el libro saliera a la luz solo en esa época, cuando autores de su misma promoción llevaban ya algunos años publicando, hizo que su obra fuera menos conocida. Además, la circunstancia de que casi todos sus libros, hasta entonces, fueron apareciendo en colecciones de muy limitada difusión, lo que ayudó, sin duda, a esa cierta marginación (Rico, 2013:7).

Esta obra se puede insertar en el ámbito de cambios de la poesía española de fines del siglo XX que constituyen caminos nuevos y una señal positiva. Uno de los cambios es la emergencia del poema unitario, afirma Osán, como manifestación de una crisis cultural y finisecular (8). Sharon Keefe Ugalde, en su estudio precursor, *El 'poema largo' femenino en la España actual*, alude a este fenómeno como uno de los vehículos del cual se valen con sorprendente frecuencia las poetas españolas contemporáneas para inscribir la subjetividad femenina y hacer una re-visión de la historia (173).¹⁵ Otro trabajo que se ha ocupado de profundizar el tema del poema largo femenino es Ana Valverde Osán en su *Nuevas historias de la Tribú: El poema largo y las poetas españolas del siglo XX*: reconoce en *Ítaca*, así como en todos los poemas largos, características como

la división del poema en cantos; la presencia de una línea narrativa y de preguntas que ponen en tela de juicio el discurso hegemónico; la falta de nostalgia y de trascendencia; la subversión de valores androcéntricos; la revisión mitológica por medio de metáforas que reflejan la experiencia de la mujer poeta; y la utilización de un final abierto (71).

Además, reconoce la presencia de polifonía de voces que emplea Aguirre en el poemario, aspecto que le da un sabor posmoderno (71). Dicho esto, para pasar a la reescritura

¹⁵ Ugalde incluye en su estudio *En busca de Corde/ia y Poemas rumanos* (1975) de Clara Janés, *Odisea definitiva. (Libro póstumo)* (1984) de Luisa Castro, *Narcisia* (1986) de Juana Castro, *Ei libro de Ainakls* (1988) de Carmen Borja, *Ei don de Lilith* (1990) de Andrea Luca, y *Un nombre para Laila* (1990) de Carmen Albert. Osán, por otro lado, en su estudio añade *Ítaca* (1972) de Francisca Aguirre, *Ei libro de Tamar* (1989) de Almudena Guzmán, *Hainuwe/e* (1990) de Chantal Maillard, *El libro de Zaynab* (1993) de María Antonia Ricas Peces, y *Ei libro de Lilit* (1996) de Guadalupe Grande.

que lleva a cabo Francisca, es interesante hacer referencia al objetivo de la crítica feminista en el contexto de las reescrituras de los mitos desde el punto de vista femenino:

Lo que estas autoras pretenden es equiparar la figura de Penélope a la de Ulises.

Así, algunas escritoras, mediante la palabra, tratan de derrumbar ese imaginario social caracterizado por la oposición entre hombre y mujer y construyen una cultura «integral», que recoge todos los valores humanos (tanto femeninos como masculinos). Para avanzar en este camino de integración, parten de la premisa de que hombres y mujeres son categorías humanas de igual rango, que ambas se necesitan y ambas se superan. Este sería uno de los puntos de arranque de la crítica feminista, ya que la superioridad del hombre no es algo natural, sino una construcción social (Delgado, 2005:10).

Teniendo en cuenta los ejemplos del apartado anterior sobre las reescrituras poéticas, se ha visto que el proceso de equiparación entre hombre y mujer no es total si casi no sabemos nada de Penélope sino lo que la acerca o aleja de la figura de Ulises o, a lo mejor, de la dimensión doméstica, es decir, se vuelve a los términos que construyeron los estereotipos. La cita nos sirve como punto de referencia para entender qué tipo de equiparación se puede hallar entre Ulises y la Penélope de Aguirre. En esta óptica, parece oportuno poner de relieve la intención de la poeta:

Yo quería hacer la odisea de lo cotidiano, la epopeya de lo cotidiano... aunque éstos fueran poemas, tenía que haber un hilo narrativo subterráneo, conductor, que explicase esa historia y para eso me servía, de alguna manera, la perennidad de Penélope y, de alguna manera, la fugacidad y la fuga continua de Ulises. (71)

En la asociación de "odisea" y "epopeya" con "lo cotidiano," Osán percibe un doble nivel de desmitificación de la historia de la que trata Aguirre: la del viaje de Ulises y la del poema épico de Homero. Sin embargo, a pesar de esta declaración, no hay que pensar que Aguirre aceptara la caracterización que hace Wilcox de su obra al señalar que su visión es "feminist in its articulation of protest and advocacy" (267). Ni, por otro lado, Aguirre se concebía generadora de una ginopoética que representara un reto a la cultura en la que vive (234). Al igual que muchas de las poetisas cuyas entrevistas forman parte del estudio de

Ugalde, *Conversaciones y poemas*, Aguirre rechaza la idea misma de una poesía femenina. Además de considerar esta idea un "error gravísimo" (234), añade que, "la inteligencia no tiene sexo, la sensibilidad tampoco, el talento tampoco". Si bien fuera del texto aboga por un "cierto androginismo" (234) que consiga incorporar lo mejor de ambos sexos, en sus versos se encarna, según Osán, la voz de la mujer abandonada que quiere ser oída en la cultura patriarcal de una España aún franquista (72). Dicho esto, se puede afirmar que la obra de Aguirre es *feminista* porque revela el punto de vista de Penélope, sin embargo, es poesía *de mujer*, al mismo tiempo, o, para decirlo en los términos de Cavarero, usa un lenguaje de *libertad*, porque desde un punto de vista temático la obra no se centra en la destrucción por parte de Penélope del estereotipo y puede, libremente, transmitir su experiencia existencial sin rencor o rabia hacia el discurso hegemónico.

Además, parece oportuno también hacer referencia a un ensayo de Adrienne Rich, *Notes toward a Politics of Location* de 1984: la poeta estadounidense habla en el artículo del carácter abstracto que siempre ha tenido el discurso, que no permite mostrar diferencias entre lugares, tiempos, culturas, condiciones, movimientos (221). El ámbito al que se refiere es el de la reivindicación de derechos por parte de las feministas y de la imposibilidad de considerar cada mujer igual a otra: si se habla de opresión sexual, racial, de clase, es necesario articular la real situación/clase de las personas, que no son trabajadores sin raza o sexo sino seres humanos cuya opresión racial y sexual son determinantes en sus vidas profesionales u económicas (219). Ella explica que cada persona tiene que entender que viene de un lugar específico, que no puede alejarse de su país simplemente a través de la crítica de su realidad nacional. Hay que entender que un lugar que está en el mapa también es un lugar en la historia donde, ella escribe, "as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create" (213). Pues esta es la política de ubicación que ella aplica al discurso reivindicativo, pero que también se puede aplicar al discurso poético revisionista. Así Aguirre ha "localizado" a Penélope, es decir, ha averiguado el lugar en el que ella se halla: se trata de la isla Ítaca en su preciso contexto de la guerra de Troya. En este contexto, las mujeres no participan en las batallas, están en su casa, en su dimensión doméstica, esperan al marido o al hijo que participa a la guerra. Pues los elementos factuales de la historia de Penélope se

mantienen. Pero esto no quiere decir que Aguirre siga el estereotipo, que sería definirla solo en función de su relación con la casa y Ulises sin más, sino que respeta el contexto indicado en el modelo homérico y que, además, se acerca al contexto social que la poeta misma ha vivido durante la guerra civil como ya se ha visto más arriba. Pues muchas de las reescrituras que hemos visto parece que lleven al personaje fuera de su contexto, donde no tiene interés sobre el marido que está en medio de una guerra o sobre la guerra en sí misma, cuando esto parece simplemente inverosímil, ya sea que Penélope estuviera verdaderamente enamorada de él o no.

Ítaca está dividida en dos partes: la primera, *El círculo de Ítaca*, contiene los poemas que tratan el periodo precedente al regreso de Ulises; la segunda, *El desván de Penélope*, aborda el periodo sucesivo. Ahora bien, el elemento innovador y asombroso por ser una revisión de los años 70 que es el periodo *feminista* desde un punto de vista de la escritura, es que el dolor por la espera incierta de él no es el centro de su dolor sino uno de sus grandes dolores. Se aleja también de las revisiones feministas porque Penélope no quiere hacer las cosas que hizo Ulises para equipararse a él. En definitiva, Ulises deja de ser el punto al que ella mira para moverse y, gracias a esto, definirse. El feminismo de *Ítaca* es un feminismo implícito, es decir, la equiparación entre Penélope y Ulises está en un nivel previo al de la escritura, es decir, en la decisión que Aguirre toma a la hora de escribir sobre ella y a la hora de convertirla en sujeto poético. Además, el feminismo es implícito porque a nivel de contenido la poeta no cae en el error de repetir los términos del discurso oficial para destruirlo y así no hace que Penélope sea simplemente un personaje reivindicativo y nada más.

Para entender mejor la intención de Aguirre, parece oportuno hacer referencia al momento del regreso de Ulises, a través de una comparación entre un soneto de Jorge Luís Borges y uno de la colección de Aguirre. Si leemos al soneto de Borges, *Odisea, Libro Vigésimo Tercero*, que se halla en la colección poética *El otro, el mismo*, de 1964, nos encontramos con estas líneas: “¿dónde está aquel hombre/ que en los días y noches del destierro/ erraba por el mundo como un perro/ y decía que Nadie era su nombre?”. En el soneto, como escribe Lanza, el encuentro parece quedar sin contaminación, de hecho se

renueva el amor antiguo y parece que han encontrado la vieja felicidad; sin embargo, Penélope cuestiona la identidad de Ulises y ella ya no sabe quién es él (92). Una pregunta rebaja el tono idílico de los versos anteriores: ¿dónde está ese que se llamaba a sí mismo “Nadie”? Es una pregunta importante que pone de relieve la manera con la que se cambia tras las experiencias, la imposibilidad de ser la misma persona con el paso del tiempo y así sugiere la idea de que el Ulises de antes del viaje es diferente del Ulises que está ahora con su mujer y que, en otras palabras, no se puede saber quién es Ulises. Mientras tanto, Penélope duerme. En comparación, me gustaría transcribir uno de los pocos poemas donde se menciona a Ulises en *Ítaca*, que presenta el mismo momento de la historia que nos presentaba Borges en su soneto, es decir, el momento en que los esposos se vuelven a encontrar:

La bienvenida

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.
Muy breve es el diálogo. Pues la historia de
Ítaca se resume en lo cotidiano. En su
mirada yo escucho sin embargo respuestas
como el mundo.

A mi mesa se sientan Circe con sus
sirenas, Nausicaa con su juventud. Con él
están como una nostalgia que fuera ya una
culpa las vidas y los rostros de las que
amó, el encanto implacable de cuanto
arriesgaba y la alegría de una entrega más
allá de sentimientos y moral.

Ha vuelto. No sabe bien a qué.

Pues más que a morir le teme a envejecer.

Sospecha de la calma como si contuviera un virus.

Soy para él peor que una traición:

soy tan inexplicable como él mismo. (p. 34)

La Bienvenida concluye *El círculo de Ítaca*, primera parte de la obra. El poema presenta 18 versos libres, la mayoría de los cuales son de arte mayor, mientras que dos pertenecen al arte menor, el v. 5 y el v. 9. La voz poética de este poema pertenece a Penélope

quien cuenta el regreso de Ulises. Se trata de un poema con fuerte carácter descriptivo, pues después de presentar lo que ha ocurrido con la oración simple “Ha vuelto”, ya no hay otros hechos para contar porque nada especial ocurre tras el regreso; la pareja ni siquiera se habla mucho, como se lee en el v. 2, así que la poeta describe la atmósfera entre los dos y lo que ella adivina en él, pues ella no tiene elementos claros que le desvelen su psicología. Nótese la anáfora de la oración que abre el poema: “Ha vuelto” en el v.1 y en el v.14: es un elemento importante porque, por un lado, presenta el evento, el regreso de Ulises y, por otro lado, porque indica el comienzo de las dos partes que componen el poema. En la primera parte, tras presentar el gran evento, coloca a Ulises en un preciso espacio de su cotidianidad con el verso “de nuevo está sentado a la mesa”. Se nota que, a diferencia de lo que indicaba Felson-Rubin en su obra (el intercambio entre los dos como un cortejo donde se contaban y escuchaban recíprocamente), en el poema largo el diálogo entre los dos “es muy breve”, pues se niega el idilio del encuentro; la negación de la comunicación se indica también a través de una sinestesia cuando ella dice que, en su mirada, escucha respuestas como el mundo: conecta el sentido del oído con el de la vista porque no hay comunicación verbal entre ellos. Se asiste a la distinción de las diferentes dimensiones que los dos han vivido: el cotidiano de Penélope, que se indica perfectamente en el v. 3, y el mundo de aventuras de Ulises. Esta parte se caracteriza por la presencia de encabalgamientos: de este modo, se presentan oraciones que se distribuyen en dos versos, con la excepción del primero, compuesto por dos oraciones simples y de un periodo más largo que empieza en el v. 8 y acaba en el v.13. Los encabalgamientos le sirven para contar lo que ha ocurrido y el encuentro con un ritmo narrativo, bastante fluido: Penélope parece registrar lo que ve y la distancia entre ellos de manera serena. Sin embargo, en los versos 6 y 7, la mujer nombra a las mujeres de Ulises, Nausicaa y Circe y los nombres se coordinan a través de una coma donde se podría hallar perfectamente una conjunción, se habla pues de asíndeton. El asíndeton marca una pausa en la fluidez de la lectura e introduce un punto de mayor concentración emocional, de hecho, demuestra que a Penélope le duele pensar en las traiciones del esposo. En los versos sucesivos hasta el final de la primera parte, se nota una serie de oraciones yuxtapuestas que representan al encanto de ese vivir sin pretensiones, sentimientos y moral que ha

caracterizado la vida de Ulises durante su viaje. También en este punto los encabalgamientos son importantes para la narratividad del ritmo, pero la largueza le confiere al periodo un tono de lúcido desahogo: Penélope quiere ver todo lo que hay y decir todo lo que ve aunque eso duela. Por esta razón, el periodo se caracteriza por una anástrofe: empieza el periodo con un complemento, el predicado y una comparación (“con él están como una nostalgia”) al que se subordina otra oración. Estos elementos representan lo que menos duele a Penélope, es decir, la nostalgia de Ulises hacia sus experiencias, que es una nostalgia más bien parecida al sentido de culpa. Duele menos saber que Ulises se considera culpable por lo que ha hecho que saber y pensar en lo que ha hecho: por esta razón, después de indicar lo menos grave, “lanza” lo que más hiere, ese mundo de riesgo y amoralidad al que él perteneció y donde ella no cupo.

La segunda parte empieza por la anáfora “ha vuelto” que, después de la descripción del pasado de Ulises, nos vuelve a guiar al presente del encuentro. Sin embargo, inmediatamente se distingue de la anterior por el número reducido de versos, por un lado, y por la oración negativa que sigue la oración anafórica en el mismo verso, por otro. La negación es una señal clara de que algo se niega en el encuentro de los esposos: no hay felicidad ni entusiasmo. Es más, él no sabe a qué ha vuelto, porque no entiende una vida sin aventura en la dimensión de su casa. La cotidianidad es lo que encuentra, pero no es lo que buscaba. Los primeros tres versos convergen sobre la inquietud presente de Ulises, hasta el punto de que compara la calma con un virus. Los últimos dos versos se caracterizan por la anáfora “soy” y son fundamentales porque la mujer explica lo que ella representa para él: es peor que una traición porque es inexplicable, precisamente como él mismo. Gracias a estos versos, en primer lugar, se entiende que si ella ha hecho algo peor que traicionarlo, sin embargo no lo ha traicionado: esto confirma la fidelidad del modelo homérico. Por otro lado, se entiende que el mayor punto de contacto entre los dos depende del hecho de que ambos son inexplicables. Ahora bien, si volvemos al soneto de Borges, el giro se da cuando el poeta pone en duda la verdad del reconocimiento entre Penélope y Ulises porque no se sabe bien quién es la persona que ha vuelto. Por el contrario, en el poema de Aguirre, se da por sentado el hecho la imposibilidad de conocer bien la identidad de Ulises tras el viaje; el giro se da cuando se entiende que tampoco es posible conocer la identidad de ella. La dificultad de reconocer al otro después de veinte largos años de distancia pertenece solo a ella en el caso de Borges, como si sólo él

hubiese vivido durante ese tiempo en nombre de sus aventuras y, de este modo, sólo él hubiese cambiado. En cambio, esa dificultad o imposibilidad se convierte en un desafío recíproco en *La bienvenida*, porque los años han pertenecido también a ella, el tiempo también ha sido suyo, con todos los cambios que siempre lleva sin importar la falta de aventuras. La estructura sintáctica es más regular que en la primera parte, con la sola excepción de la anástrofe del v. 15. Nótese que en esta parte a cada verso le corresponde una oración, de esta manera, el ritmo es más cortado: el ritmo, junto con la aliteración del sonido “so” al principio de los últimos tres versos (*sospecha, soy, soy*), y la anáfora de la palabra “soy” en los últimos dos, convierten la segunda parte del poema en una secuencia de amenazas para la pareja.

Se trata del único momento dentro de la obra donde se hace patente la equiparación entre Penélope y Ulises: se expresa a través de una oración comparativa de igualdad (tan...como...) que sobresale gracias a la presencia de otras dos oraciones comparativas en los versos anteriores: en el v. 15 se encuentra una oración comparativa de superioridad (más que...) y en el v. 17 una de inferioridad (peor que...). La primera se refiere a Ulises y a su temor a la vejez, la segunda a Penélope, peor que una traición para él; para unirlos luego en la última línea. Sobresale el contraste que se da a la hora de unir la pareja en el mismo verso que sirve para expresar su distancia.

Ahora bien, este poema es una prueba de que Francisca Aguirre preserva la dimensión doméstica de Penélope en su cotidianidad de Ítaca, también visible en el poema *Espejismo: Penélope y la mujer de Lot*, donde se describe a Penélope que se queda parada “a mitad del pasillo” (22); mantiene su espera de Ulises, como se ve también en el poema *Ítaca*, esa espera que “mantiene el eco de las voces que se han ido” (14); y repite la fidelidad, pues estos elementos además de ser verosímiles en su contexto, no privan al personaje de importancia. En el poema largo de Aguirre, se trata más bien de reivindicar o desvelar una realidad: ambos tienen una existencia. Es precisamente la existencia de Penélope lo que se irá descubriendo en la obra poética y sobre esa nos detendremos en la parte tercera de esta tesis. Su reivindicación no reside en querer cambiar la historia de Penélope o hacer que ella ponga el acento sobre la poca atención que se le ha prestado en la historia. Además, consiste precisamente en presentar la historia tal como se transmite en el modelo de Penélope y darle peso y relevancia a través de las palabras. Por último, reside en no haber querido construir su interioridad sobre la base del aspecto social y afectivo/sexual que se han criticado tanto y que

han vuelto a definirla en muchos poemas revisionistas, aunque en términos diferentes u opuestos.

En conclusión, si la función de la poesía escrita por mujeres “ha sido en gran medida el instrumento de construcción de una identidad propia y elegida frente a una identidad siempre impuesta” (Gómez, 2003: 181), en el caso de este poema largo cabe afirmar que la identidad de Penélope surge de forma más libre porque no se basa en el rechazo de la identidad impuesta, ya que Aguirre da muestra de una “preocupación por todo lo que conforma el espacio, por encontrar la identidad de Penélope y llegar a la integración de ella en los seres y en el mundo físico, más allá de un aparente desarraigo (Nadales 2006: 449). Si es verdad que “se genera una extraña fuerza al asumir la propia historia y defenderla porque es propia, simplemente porque nos pertenece” (Maillard, 1997: 147), Aguirre genera gran energía al defender la historia de Penélope porque es suya. En conclusión, parece oportuno leer las palabras de la poeta que pone de relieve quizá más claramente lo que se ha intentado demostrar más arriba:

escribí ese libro porque me rondaba hacía mucho tiempo la idea por la cabeza de que los héroes masculinos siempre contaban sus batallas, sus odiseas, sus aventuras, las mujeres no. Entonces me pareció que no estaría mal contar la odisea de Penélope pero en lugar de por esos procelosos mares, pues del comedor a la cocina, de la cocina al cuarto de baño, del cuarto de baño al mercado y a la escalera... de alguna manera para decir que la soledad y el sentido de abandono no es solamente el lugar del hombre, sino que también se puede ser una aventurera del infortunio.¹⁶

¹⁶Entrevista parte del proyecto en internet *Migraciones poéticas*:
<https://www.youtube.com/watch?v=ANd-Z4fG0oA&t=372s>

II La voz poética: entre Penélope y Francisca

II.1 El poema largo: el espacio de la colectividad

En su primera obra poética, *Ítaca*, Francisca Aguirre elige servirse del mito de Penélope y Ulises para cifrar, con cierto distanciamiento, el sentimiento de pérdida, de soledad y de aislamiento. En este capítulo se analizará la voz poética de *Ítaca*, más concretamente en su relación con dos aspectos claves de la obra: el dialogismo y la narratividad. El objetivo es demostrar que la poeta, a través de la polifonía, expresa un tipo de subjetividad (la de Penélope antes y la de la poeta misma luego) que remite a una concepción de la identidad de tipo relacional, es decir, cuya existencia depende de la presencia de otro; pues la presencia de dos voces da muestra de subjetividades en constante relación con otras.

En primer lugar, hay que destacar la importancia de la elección del género poético del poema largo que, “– enraizado en la larga tradición épica masculina (monológica y patriarcal) – ha sido históricamente considerado un género excluyente para escritoras” (Torres, 2016:12)¹⁷:

El “poema largo” contemporáneo hereda la voz pública de la épica que pone énfasis en la colectividad y la continuidad cultural, una voz antes negada a la mujer por la ley patriarcal que la mantuvo encerrada en la esfera privada de la domesticidad. La razón principal por el interés de las poetas españolas de hoy en el ‘poema largo’ es precisamente la reivindicación de la ausencia de la voz femenina de la esfera pública. El ‘poema largo’ contemporáneo da autoridad pública a la experiencia de la mujer, lo cual lleva a una re-visión de la historia de la humanidad que tiene en cuenta el valor de lo femenino. (Ugalde 1994: 174)

Ahora bien, más allá del discurso reivindicativo ya trabajado en el capítulo anterior, es interesante centrarse en el aspecto de colectividad que se menciona en la cita, un elemento que presentan los poemas largos modernos y contemporáneos y también el de Aguirre. Es bien conocido el carácter fundamental de colectividad propio del género épico: los cantos

¹⁷ a tal propósito se remite al artículo de Juan José Rastrollo Torres, *Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización. Memory and modern long poem.*, Círculo de Poesía (Revista Digital): <http://circulodepoesia.com/2016/03/la-tradicion-del-poema-extenso/>

épicos se cantaban públicamente en un contexto de oralidad y transmitían, además de una historia, los valores y saberes de la sociedad del tiempo, pues eran fuentes de placer y herramienta de conocimiento para los oyentes. De este modo, Aguirre, como otros poetas que se han atrevido en crear obras dentro de este género, siempre ha tenido en cuenta la colectividad que escucharía su canto, que leería sus palabras, a la hora de explorar “las luces y tinieblas de la existencia humana, devanando la madeja de vivir-desvivirse, construyendo su escritura con el debate, siempre acuciante, entre el quebranto y la esperanza, el desamparo y la solidaridad” (Miró, 2007: 11).

El poema largo de la modernidad presenta las siguientes características:

cierta extensión, fragmentario (pero con cierta integridad narrativa), multigenérico, híbrido –aunque de esencia lírica, lo descriptivo, narrativo, dialógico y lírico se congregan–, musical, polifónico (por la multiplicidad de voces a las que se da presencia), autobiográfico, y germinado desde la pulsión de una memoria que inicia un viaje errático del pasado al presente a fin de realizar un balance de vida (Torres, 2016: 6).

Se puede afirmar que *Ítaca* cumple con estas características: se presenta extenso y fragmentario pero al mismo tiempo, de hecho, está dividido en dos partes: la primera es *El círculo de Ítaca* y contiene 14 poemas y representa el tiempo en que Penélope está sola en la isla en la espera de Ulises; mientras que la segunda, *El desván de Penélope*, contiene 33 poemas y se centra en el período posterior al regreso del hombre. Además, se caracteriza por cierto hibridismo, rasgo propio de la transgresión que supuso la modernidad poética, según el cual lo lírico y lo narrativo se funden en perfecta polifonía textual engarzándose sutilmente (Torres, 2011: 5), por la presencia de más de una voz y por el aspecto autobiográfico, que son elementos que se irán analizando a lo largo de este capítulo.

Para empezar, podrían recogerse estas palabras de Hannah Arendt:

Cuando queremos decir “quien” es uno, nuestro vocabulario nos desvía y hace que digamos lo “que” es, así resulta que describimos las cualidades que comparte con sus parecidos, describimos un “carácter” en el viejo sentido de la palabra y, por consiguiente, perdemos su especificidad (Arendt, 1958:132).

A través de la tradición, hemos entendido lo *que* es Penélope: una mujer, una esposa, una madre que, como otras, estaba destinada a la privacidad de la esfera doméstica; es decir,

un tipo sociológico que representa la efectiva condición social de muchas mujeres durante la época griega, y nada más. Esto es una consecuencia de que la tradición siempre ha resumido la existencia de la mujer dentro del catálogo de las cualidades femeninas que reducen el “quién es una mujer” al “qué es una mujer” (madre, esposa, etc....) (Cavarero, 2000: 83). Aguirre, por un lado, no quiere desmontar la realidad del tipo social que Penélope representa, pero tampoco le interesa transmitir lo *que* es Penélope: lo que quiere mostrar es *quien* es ella. De este modo, demuestra que es necesario entender que el hecho de ser mujer y no hombre pertenece al orden de las cualidades (el *qué*) y no al orden de la unicidad (el *quién*) (82). Quién es Penélope huye de la clasificación a la que la tradición patriarcal la ha destinado porque el “quién” es una unicidad irrepetible que para mostrarse necesita de un espacio plural, es decir, político, de interacción (82). Pero hay que especificar que Hannah Arendt reviste la palabra “política” de una acepción completamente nueva: en esta fase es oportuno exponer su teoría porque es la que nos sirve como punto de referencia a la hora de entender la importancia de la colectividad (espacio político) que se mencionaba más arriba. El fenómeno de la política no se asocia a la esfera de las instituciones, sino a la esfera de un espacio plural e interactivo de exhibición que es, para Arendt, el único espacio digno de definirse “política” (77). Dicho esto, el poema largo *Ítaca* se convierte en este sentido en un espacio político, primero gracias a la asociación del género literario a la colectividad, y en segundo lugar gracias al hecho de que Penélope *se exponga* con su voz; por último, gracias a la *interacción* de Penélope con otra voz, la de la poeta.

II.II Polifonía: entre Penélope y Francisca

Uno de los aspectos que más llaman la atención al leer los poemas de *Ítaca* es la voz con la que el texto nos habla, es decir, el acto de enunciación que lo caracteriza. Se encuentran ciertas dificultades a la hora de identificar *quién* nos está hablando y es precisamente esta dificultad el aspecto que hace interesante profundizar el tema. Desde una primera lectura de los poemas, hay veces en las que la voz parece pertenecer sin lugar a dudas a Penélope, mientras que otras podría ser de a otra persona asociada a la poeta; por lo tanto se puede hablar de polifonía. A este propósito, es necesario referirse a Mijaíl Bajtín quien reconoce

que el lenguaje literario no es unitario ni inalterable, sino que dentro de la misma obra es posible hallar puntos de vista que interactúan y pueden cambiar a lo largo de esta. Sin embargo, para él la heteroglosia (o la multiplicidad de voces) caracteriza el género de la novela (1996:286). Es más, no solamente considera que la polifonía es una peculiaridad de un solo género, sino que también señala que este aspecto no se puede aplicar a la poesía porque el lenguaje poético es:

a unitary and singular Ptolemaic world outside of which nothing else exists and nothing else is needed. The concept of many worlds of language, all equal in their ability to conceptualize and to be expressive, is organically denied to poetic style. (286)

Según su punto de vista, el poeta no tiene la posibilidad de utilizar otro lenguaje que no sea el suyo, por lo tanto, si lo hace convierte el poema en prosa. Esta apreciación puede ser válida hasta el final de la época moderna porque la situación cambia con el advenimiento de la época posmoderna¹⁸: a partir de ese momento se produce un distanciamiento progresivo entre la experiencia y la palabra poética. Se da una mayor concienciación de la concepción del poema como un acto de lenguaje cada vez más abierto y el resultado es que la narratividad aparece en el acto poético (Jiménez, 1992:28). En esta estética posmoderna la uniformidad del lenguaje poético a la que alude Bajtín desaparece, así como desaparece la unicidad de la voz poética. Ahora bien, a la hora de leer los poemas, nos damos cuenta de que hay textos en los que está claro que la voz poética pertenece a Penélope, por ejemplo cuando habla del hijo o del marido, tanto cuando se dirige a ellos como cuando simplemente los menciona: en el caso de Telémaco, se dirige a él en *La espera*:

Y el miedo sigue creciendo,
apoyar una espalda contra otra. Alivia.
Infunde cierta seguridad
mientras dura la espera, Telémaco, hijo mío. (29)

En cambio, simplemente lo menciona en *Sísifo de los acantilados*: “Sólo tú, sólo tú acaso entiendes: / Telémaco sigue creciendo.”(20) En el caso de Ulises, por otro lado, se dirige a él

¹⁸ que en España tiene lugar a partir de los años treinta y sobre todo después de la guerra civil. Para saber más: Dionisio Cañas, *La posmodernidad cumple 50 años en España*. en El país (28.IV.85), pp. 16-17.

en *Tu ignorancia de ti* (60) donde los pronombres personales del título le corresponden precisamente, o en *Las certidumbres*, donde se lee “Cuando medito a solas/ en la costumbre que ya tengo/ de dormir a tu lado” (70) donde el adjetivo posesivo se refiere al marido. En cambio, lo menciona en *La bienvenida*, el último poema de la primera parte, donde cuenta que Ulises “Ha vuelto” (34) y en *El extraño* (63) en el que Penélope habla del hombre que ha vuelto como si fuera un extraño que solo se parece a Ulises, haciendo referencia evidentemente a la distancia que hay entre ellos tras el tiempo que han vivido lejos. Además, es Penélope quien habla cuando el yo poético se sitúa en Ítaca: “Ítaca y yo fuimos al minotauro acuático” (13) en *Triste Fiera* o en el poema *Ítaca* donde se lee: “luego, vuelvo la espalda/ y encamino mis pasos hacia Ítaca”(15); también en *Los camaradas* donde no se hace explícita referencia al yo de Penélope y, sin embargo, se nos da una señal en la primera línea cuando leemos “Pero aquí nadie viene voluntariamente”(18) porque el deíctico espacial “aquí” además de referirse a Ítaca, nos da la indicación de que el punto de vista es de alguien que se encuentra dentro de la isla; en otras palabras, la voz poética está “allí” en la isla desde la que puede decir “aquí”. Otra manera para reconocer que la voz poética pertenece a la reina de Ítaca es la de basarse en el título del poema, como en *Penélope desteje* (24) porque, de otra forma, no habría posibilidad de encontrar elementos que nos orientaran hacia el reconocimiento del yo.

Los casos que se han analizado hasta ahora se caracterizan por una identificación del yo poético con Penélope que no plantea problemas, pero dentro de los poemas que repiten este tipo de identificación los hay también que crean algunas dificultades y estos representan los casos más interesantes, como, por ejemplo, el poema *El objeto*. Se abre con la primera persona singular: “Un día fui a buscarlo. Y ya no estaba” (26), pero cuando el objeto vuelve, “Ahora,/ alguien seguramente preguntaba,/ como yo en otro tiempo”, es decir, la acción de búsqueda pasa de ella a otra persona, la misma que poseyó el objeto mientras que a Penélope le faltaba: es evidente que se trata de una metáfora para indicar a Ulises. Desde la primera persona se pasa al uso de la tercera que no tiene nombre ni identidad definida para el yo que habla (nótese el uso del pronombre indefinido “alguien” y el adverbio “seguramente”, que indica que algo es bastante probable, aunque no seguro) y leemos, al final del poema:

Tardaríamos mucho en comprender
que nadie nos daría una respuesta.

Penélope y Nausicaa
seguirían tejiendo y destejiendo (27).

En el poema, es obvio que se pasa a la primera persona plural, lo que demuestra un proceso de acercamiento entre Penélope y ese alguien que no se conoce, hasta llegar a los dos versos finales en los que el alguien tan indefinido antes, ahora ya tiene nombre, Nausicaa, que se convierte, junto a Penélope, en sujeto de la oración en tercera persona plural. Se deduce que la voz poética de los últimos dos versos no es la voz de Penélope, sino la de la poeta que conoce la historia de Penélope, de Ulises y de Nausicaa y describe la actitud de las mujeres después de perder o recuperar a Ulises. En consecuencia, el yo poético representa a Penélope hablando de Nausicaa al principio, mientras que pertenece a la poeta en la parte final; por tanto es el primer caso de polifonía que se presenta dentro del mismo poema. El cambio de voz se da también desde un punto de vista de la estructura del poema: como los últimos versos que corresponden al nuevo punto de vista componen otra estrofa, se alejan del resto del poema.

Otro caso interesante es *Monólogo* que, como el caso anterior, empieza de una forma para sorprendernos al final. Las líneas del principio son: “Penélope: ¿te acuerdas/ de aquel esfuerzo siempre desmentido?”(33), para acabar con estos versos:

Fue un manto de palabras
inútiles y hermosas como son
los hermosos consuelos que ahora
me prodigas, Ulysses (33).

Al empezar a leer, se tiene la sensación de que la voz poética pertenece a alguien que no es Penélope, que habla con ella y le pregunta incesantemente si se acuerda de su “trabajo puntual y minucioso”; al final, nos sorprende descubrir que la voz que se dirige a Penélope es la misma voz que se dirige a Ulises. En consecuencia, puesto que es Penélope la única persona que puede dirigirse al héroe de esa forma tan íntima, haciendo referencia a algo que pertenece a la esfera de la vida amorosa (los consuelos), se puede afirmar que es ella también quien se dirige a sí misma durante todo el poema.

Como bien explica Émile Benveniste, es el lenguaje (y a través del lenguaje) donde el hombre se constituye como sujeto, porque solo el lenguaje funda en la realidad, en su

realidad que es la del ser, el concepto de «ego»...Por eso mismo, el yo pone a otra persona, esa que, aunque totalmente externa a «mi», se convierte en mi eco a la que yo digo «tú» y que me dice «tú». Por esta razón, se entiende que Penélope necesita hablarse a sí misma como si fuera otra persona, necesita dirigirse a su *yo* con un *tú* para fundar su realidad y conocerla mejor. Sin embargo, a pesar de la importancia de la palabra para crear la subjetividad del ser humano, existen niveles de significación que huyen de las palabras y que necesitan de la *voz* de quien la pronuncia; de hecho, como dice Husserl: “Cuando leemos la palabra “yo” sin entender quien la ha dicho, tenemos una palabra que no se priva de significado pero ajena a su significado normal” (1968:97)¹⁹.

Según Galimberti,

Si, de hecho, el significado normal de la palabra “yo” es aquello de cada persona que mientras habla se designa a sí misma, si yo no sé quién habla y me entretengo en el puro significado de la *palabra* sin escuchar la *voz* de quien la pronuncia, se llega, como señala Derrida, a la absurdidad de la equivalencia de la proposición que dice: “Yo estoy contento” con la otra que dice: “Cada persona que, hablando, designa a sí misma, está contenta” (180-181).²⁰

Ahora bien, la característica de la voz es la exteriorización que no quiere decir para quien la usa sale de sí mismo, sino que implica un detenerse íntimo. Si el signo fónico es expresivo y así exteriorizante, es porque es “escuchado” por otro o por el mismo sujeto que lo pronuncia en la proximidad absoluta de su presente (185). Un paso más allá de Benveniste, que ya incluía la necesidad del tú para definir el yo, es la importancia que reviste la voz que se expresa porque otro la escucha y es fundamental para llegar al fondo de cualquiera expresión. En consecuencia, lo que la antropología dualista llama *interioridad de la conciencia* es en realidad *interioridad expresiva*, es decir, la presencia de uno por sí mismo consiste en la voz (186). Aguirre muestra precisamente esa exterioridad de la voz, como en el caso anterior, cuando simula el acto de exponer su voz a otro sujeto que escucha, Por otro lado, simula la interioridad expresiva de la voz cuando se dirige a sí misma convirtiéndose en el oyente, es decir, siendo *yo* y *tú* al mismo tiempo.

¹⁹ La traducción al español es mía.

²⁰ J. Derrida, *La voix et le phénomène* (1967); mencionado por Galimberti, *cit.*, pp. 180-181. La traducción es mía.

Gracias a todos los apóstrofes presentes en la obra, es decir, a la repetida simulación de presencia de una voz que físicamente llama a otro o a sí misma, Aguirre pone de relieve que la voz es un acto del vivir y, más precisamente, como palabra que se escucha, representa el acto del con-vivir (187). Dicho esto, no sorprende que el título del poema sea *Monólogo*, es decir *hablar en voz alta* con uno mismo o con un interlocutor ausente o imaginario. En el caso de *Confianza*, por ejemplo, la voz poética de Penélope se hace clara en los últimos versos cuando se lee:

¿Cómo he podido ser tan joven a pesar de todo?
Penélope, ¿cómo has sido capaz de presenciar la muerte
sin comprender que te contaminaba? (p. 65).

Como en el caso de *Monólogo*, el elemento vocativo, que podría provocar alguna confusión al principio de la lectura, se entiende así en la dimensión exteriorizante de la voz. En consecuencia, se puede afirmar que no hay variación de voz sino que cambia la estrategia de Penélope para referirse a sí misma: empieza hablando en primera persona y se dirige unas preguntas retóricas hasta que, al final, utiliza un vocativo con su propio nombre y la segunda persona singular. En *El orden* también se encuentra el nombre de Penélope en la parte final del poema, sin embargo, en este caso Penélope expresa la intención de dirigirse a sí misma directamente:

Y ahora, del otro lado del silencio
yo contemplo también esa mirada,
ese ver que no pide sino asiste,
ese futuro sin futuro
y me pongo a llorar sobre la vida
diciéndome: Penélope,
deberíamos hacer algo que no fuera morir. (46)

De esta manera, *El orden* y *Confianza* son dos casos interesantes porque en ambos la voz es la de Penélope y al final ella pronuncia su propio nombre simulando la exteriorización de la voz. En el primer caso, elige utilizar la segunda persona singular para expresar un gran alejamiento de sí en un tono de reproche por la ingenuidad que tuvo en el pasado. En el segundo caso, en cambio, después de pronunciar su nombre, usa la primera persona del plural

para expresar un sentimiento de solidaridad y exhortación hacia sí misma. Pues bien, en la lectura de estos poemas no tendríamos duda sobre la identidad que se esconde detrás del yo, porque nos ayuda la presencia del nombre propio del sujeto en el título, su presencia dentro del poema como forma para dirigirse a uno mismo, o la presencia de referencias espaciales o de los afectos que rodean a la mujer (Telémaco y Ulises). Sin embargo, la situación es aún más compleja de lo que uno puede imaginar. De hecho, nos encontramos con casos en los que la presencia de la poeta Francisca Aguirre es muy clara gracias a referencias autobiográficas de la segunda parte de la obra que empieza tras el regreso de Ulises, pues la obra

navega desde los mitos perdurables hasta el ser contingente, hasta la confesión autobiográfica, el íntimo monólogo. Pero, siempre, rebasando la anécdota concreta y ascendiendo —o descendiendo— a la aventura de la existencia, de su afán y su cansancio, y la amenaza, siempre presente, de la derrota (Miró, 2007:10)

Así que se pasa desde el mito perdurable hasta el ser contingente: la presencia de la poeta en su obra no nos sorprende si pensamos en su pertenencia a la generación del '50 cuyos autores se proponen precisamente escribir lo que habitualmente definimos como “poesía autobiográfica”, reflexiva, con amplio despliegue de elementos narrativos para la elucidación de la propia personalidad (López-Pasarín 2007:11). *Paisajes de papel* es el ejemplo más patente porque nos da informaciones importantes desde los primeros versos: “Aquella infancia fue más bien triste./ Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible.”(37), así se hace referencia a una fecha en la que la poeta tenía doce años y vivía el desamparo de la posguerra y de la dictadura. Además, otro poema presenta una referencia autobiográfica, donde también encontramos el primer ejemplo de identificación entre Penélope y Francisca. Se trata de *Espejismo: Penélope y la mujer de Lot*, donde se lee:

He contemplado detenidamente,
sin apasionamiento,
aunque con algo de nostalgia,
los ansiosos esfuerzos
de estos treinta y seis años míos. (22)

Desde el título parece claro que el yo pertenece a Penélope que recorre su pasado y, al final de la obra, escribe: “Y he luchado desesperadamente/ contra esa solidez de sal y lágrima/ que poco a poco me va inmovilizando” (22-23). En este punto es patente la identificación de Penélope con la mujer de Lot, cuya historia la recuerda mientras huye de Sodoma con su familia y, a pesar de la prohibición de mirar atrás, da la vuelta y se convierte en estatua de sal. Además de la interesante comparación entre el mirar atrás de la mujer de Lot hacia lo que está para perder y la de Penélope que mira atrás en el sentido de recordar, el poema presenta el elemento curioso de la edad que corresponde a la edad que tiene Francisca Aguirre mientras escribe el poema. De esta manera, se logra la identificación clara entre la mujer de Lot, Penélope y Aguirre, porque las tres mujeres tienen en común una misma actitud hacia la memoria. Ahora bien, desde estos elementos autobiográficos, en un principio, parece que ella da muestra de uno de los cambios revolucionarios en metapoesía que emprenden los novísimos y así es como si los límites tradicionales entre lo ficticio del poema y lo fáctico se borrasen (Debicki, 1994). Se puede afirmar que Aguirre parece inicialmente hablar de sí misma por analogía, valiéndose de técnicas que, según Carnero, consisten en la generación de los 50:

en usar la primera persona, y al mismo tiempo eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del yo mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que el autor siente y procurando reconstruir imaginativamente esa coyuntura con los suficientes elementos objetivos y descriptivos para que el lector pueda reconstruirla también.²¹

Sin embargo, intentaremos demostrar que la razón de la presencia de lo ficticio (Penélope) y de lo fáctico (Francisca) no se debe simplemente a una técnica culturalista común de la época, ni a la asociación entre Penélope y Aguirre porque “en sus versos se encarna la voz de la mujer abandonada que quiere ser oída en la cultura patriarcal de una España aún franquista” (Osán, 2007:72). De hecho, rechazamos la idea de Penélope como una simple máscara de Aguirre, mientras que aceptamos la idea de Cavarero según la cual la voz tiene función reveladora: lo que comunica es precisamente la unicidad de quien la emite

²¹ Carnero, Guillermo. "Culturalismo y poesía 'novísima'. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles', de Arde el Mar (1966)." *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Orígenes, 1990. 11-23. (mencionado por Ana Valverde Osán en *Nuevas historias de la tribu: el poema largo y las poetisas españolas del siglo XX*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2007, 85).

(2003:11) Así que, si bien las dos mujeres comparten muchas actitudes y experiencias en la vida, en contra de su total identificación cada una expresa su propia unicidad y, en el próximo apartado, mostraremos la importancia de la copresencia de Aguirre y Penélope.

II.III El otro que cuenta: polifonía como expresión de la identidad relacional

Dentro de la generación del '50 se había difundido la idea de la poesía como conocimiento, con un rechazo de la poesía social pero con un teórico compromiso con el realismo y con la política, además de la ironía como forma de percibir y expresar la propia realidad o la vocación metapoética (Rodríguez, 2005:651). Aguirre no es una excepción en este sentido y quiere utilizar el lenguaje para conocer, es decir, entender su existencia, de hecho ella misma escribe: “Al fin y al cabo la poesía es una herramienta del conocimiento/ y sirve para sacar lo que llevamos dentro./ En esto estriba su importancia” (Federici, 2014:167). Escribir es entender y conocer el dolor que la vida puede causar porque todos los dolores se soportan sólo si los ponemos dentro de un cuento o si se cuenta su historia y, como comenta Hannah Arendt, la historia revela el significado que de otra forma solo sería una secuencia intolerable de acontecimientos (Cavarero, 2001:169). Está claro que no se puede vivir la vida como si fuese un cuento, porque el cuento siempre llega luego y simplemente resulta (de hecho el cuento es imprevisible como la vida misma) pues si escribimos para *conocer*, intentamos entender nuestra historia a través de la creación de una historia que dé sentido a unos acontecimientos, unas experiencias, unas sensaciones que de otra forma serían inexplicables. Las citadas Adriana Cavarero y Hannah Arendt hacen referencia al contar, es decir, a la creación de prosa y no de poesía. Sin embargo, la poesía de Aguirre, con la elección del género épico y la cercanía a la poesía de su generación, se caracteriza por el carácter de narratividad, pues cuenta la historia de Penélope en su *Ítaca* y, también, algo nos dice de la historia de Francisca Aguirre en su *España de la guerra civil*. El afán de contar resulta claro en las palabras de Aguirre misma a la hora de explicar su objetivo con *Ítaca*: “Yo quería hacer la odisea de lo cotidiano, la epopeya de lo cotidiano... aunque éstos fueran poemas, tenía que haber un hilo narrativo subterráneo, conductor, que explicase esa historia...”(Osán, 2007:71). Como indica Cavarero en su texto, según Blixen, la pregunta

“¿quién soy yo?” nace en todo corazón y su respuesta está en la clásica regla del “contar una historia”.

Ahora bien, no basta con decir que cada vida conlleva un cuento que le dé sentido, también hay que tener en cuenta la importancia de quien es el portavoz de este cuento; si permanecemos en el ámbito de la *Odisea*, una de las escenas más interesantes del poema puede introducir el aspecto que queremos subrayar en la obra de Aguirre: Ulises está comiendo mientras esconde su identidad. Un aedo ciego, como tradición, entretiene a los participantes con su canto y elige cantar las gestas de héroes, pues canta de la guerra de Troya y de las empresas de Ulises: Ulises, mientras esconde su cara, empieza a llorar. Su llanto sorprende porque él nunca había llorado antes, ni siquiera cuando las empresas habían acontecido, es decir, Ulises toma conciencia del significado de su historia solo cuando la escucha. Cavarero se pregunta por qué Ulises llora por el cuento biográfico que escucha si él mismo sería capaz de contar su propia historia, su autobiografía: la respuesta es que la categoría de identidad personal siempre considera que el otro es necesario, así que el significado de la identidad siempre confía en el cuento de la vida de uno por boca de otro.

Aguirre da muestra de esta necesidad del otro que cuenta a través del gran uso de la segunda persona singular, del *tú*, para que Francisca se dirija a Penélope contándole su historia. En *El espectáculo*, por ejemplo, la voz poética de Aguirre invita a Penélope a contemplar el espectáculo de los hombres que van a morir en la guerra: “Contempla el espectáculo, Penélope,/ sin lágrimas, pero también sin entusiasmo.” (32) o, por ejemplo, en *El oráculo*, donde la autora se dirige a Penélope sin nombrarla, pero haciendo referencia a Ítaca: “Te has preguntado con tristeza/ quién notaría en Ítaca tu ausencia” (21). Si Penélope necesita conocer su historia, no basta con que se la cuente a sí misma porque quien se expone no puede conocer a quien está exponiendo, porque no se ve. De esta forma, es más que probable que, como dice Arendt, el “quién” que aparece tan claro a los ojos de los demás, permanezca secreto para la persona misma (Arendt, 1991:131). Aguirre habla a Penélope para que ella conozca su historia porque es necesario que alguien se la cuente, así que hay poemas como el anterior donde la autora se dirige a ella con el *tú* o poemas donde la autora la menciona y la describe.

En *El muro*, por ejemplo, se halla el discurso directo a través del que la poeta expresa el pensamiento de Penélope y luego la descripción de lo que hace:

Pensó: qué espantoso vacío,
un desierto es la tierra;
si ahora echara a correr
podría salirme de ella totalmente.
Miraba a su alrededor
y miraba también dentro de sí
y no encontraba nada:
ni el más pequeño promontorio. (80)

En *El viento en Ítaca*, la voz poética podría ser la de la poeta que describe Penélope mientras teje con paciencia y constancia. En este poema es interesante la presencia de versos dentro de paréntesis que representan el punto de vista de la poeta, mientras que en el resto del texto se pretende describir el punto de vista de Penélope:

Sentada ante su bastidor, ella fue dueña
del lentamente desastroso Imperio de los días.
Sus manos la pesada tarea asumieron
y una constancia más fuerte que el cansancio
junto a ella se sentó.

(Frente a la terquedad de sus dedos fabriles
el mar fue entonces sólo una gota mensurable
y el horizonte un mirador en torno a Ítaca.) (30)

Se puede decir que el ser humano, puesto que es único y así se muestra desde su nacimiento, es el expuesto. Por esta razón, la identidad corresponde al *quién* de la pregunta que plantea a cada nuevo llegado: ¿quién eres? (Arendt, 1991:129). El impulso a la auto exhibición, que consiste en el reaccionar con el mostrarse al efecto aplastante del ser mostrados, hace que la identidad sea un exponerse innato del *quién* a la mirada y a la pregunta del otro (Cavarero, 2000:31). En este modo, estamos considerando la idea de que el existente no es esencia sino existencia, es decir que la unicidad de la identidad personal es totalmente de carácter expositivo y relacional. Por esta razón, el significado de la historia de uno siempre se debe a la biografía, es decir al cuento por parte de otra persona (38). Los eventuales informes de los protagonistas son fuentes útiles a disposición del “narrador”, del portavoz de la historia. Sin embargo, para el significado y la verdad de la historia es indispensable que quien la cuenta no esté involucrado en la acción del protagonista. En el

poema largo, conocemos la historia de Penélope a través de los informes de la misma Penélope y gracias y también a través de la “narración” de Aguirre; por lo tanto, la poeta da perfecta muestra de la idea de identidad de carácter expositivo y relacional.

Sin embargo, como hemos visto en el poema *Espejismo: Penélope y la mujer de Lot*, también es posible identificar la a poeta con Penélope. En consecuencia, surge la idea de que la poeta no sólo regala un espacio político, que sería nada más que el espacio del poema donde Aguirre la ve y le cuenta su historia, sino que se hace ese regalo a sí misma. En otras palabras, Aguirre construye el poema de manera que Penélope también le hable a ella o hable de ella: pues se reproduce en el poema largo casi una relación de amistad entre las dos mujeres. Penélope y la poeta se exponen recíprocamente y se hablan gracias a ese tipo tan peculiar de polifonía que se convierte en acción política.

Además, hay muchos poemas donde no es posible captar si el yo pertenece a la una o a la otra. Como en *Sepulturera*:

Ah miserable que vives de memoria,
miserable insensata que nada abandonaste
y todo fue dejándote.
Criatura empedernida, obstinata sepulturera;
nada de lo que te dejó se fue del todo,
siempre hubo para tí ese legado póstumo:
los huesos, los vestigios
y el permanente “no me olvides”. (62)

La imposibilidad deriva de la ausencia de vocativos o nombres de elementos que hagan la conexión con una u otra mujer, como ocurre en los poemas analizados arriba; por otro lado, como ya hemos visto en el poema *Espejismo: Penélope y la mujer de Lot*, lo que comparten las dos mujeres es ese apego a los recuerdos, así que al indicar esa “miserable que vives de memoria” del v. 1 podría tratarse de Penélope que se dirige a Aguirre o viceversa. Lo que es importante señalar es que entre identidad y narración - esta es la tesis de Cavarero - hay una fuerte relación de deseo. Como Ulises llora porque el cuento le ha desvelado su identidad narrativa y su deseo de escucharla (Cavarero, 2000:46), lo mismo nos imaginamos que ocurra con Aguirre a la hora de dejar que sea Penélope, su voz, quien cuente lo que ha vivido, sufrido, su manera de existir. Nos imaginamos el deseo de Aguirre de escuchar su propia

historia. Todo esto se hace más que patente en el último poema, “Telar”, donde se produce un verdadero diálogo entre las dos mujeres, patente porque aparece la figura retórica del apóstrofe con los nombres de las dos mujeres:

El poema está compuesto por doce estrofas separadas por signos gráficos que son “como las hebras de distintos colores de una tapicería trae a primer plano la idea de la estrecha asociación entre la composición del poema que ha venido haciendo Aguirre y la tela que ha estado tejiendo Penélope” (Osan, 2000:97), pues de este modo tenemos una expresión visual también de la relación entre las dos mujeres. El poema representa las conclusiones a las que llegan las dos mujeres: desde el punto de vista del contenido, analizaremos el poema dentro del capítulo tercero donde se seguirá el recorrido existencial. El primer nombre se halla en el principio del poema, donde Penélope se refiere a Francisca:

Francisca, no debes olvidar
que la última recompensa es la muerte. (82)

El segundo se halla casi a la mitad del poema, en el v. 16, donde se asiste al proceso opuesto, es decir, Aguirre le habla a la reina:

Penélope, ¿Qué hacer con lo constante
en el reinado de la ambigüedad? (83)

El último, v. 28, en cambio, vuelve a presentar el nombre de Aguirre:

Francisca Aguirre, acompáñate. (84)

Más allá de la evidente intertextualidad con los versos de Darío (“Francisca Sánchez, acompáñame”), el discurso se caracteriza por la presencia de oraciones imperativas (consejos y peticiones) y oraciones interrogativas. En el monólogo de Penélope, véase el v. 2 y 3. con los verbos “no debes olvidar” y “tampoco olvides” en lo que concierne a las peticiones, o el consejo de vv. 12-13, “déjale a tu tristeza/ el espacio que le corresponde” o, por último, la pregunta “¿no será que sospechas de ti?” del v. 11.

En el caso de Francisca, en lo que concierne a las peticiones, véase el v. 21 con “no te asustes”, como también el consejo de los vv. 18-19 “piensa en ti misma/ como en una insistencia” y, por último, la oración interrogativa del v. 26, “Quién cuidará de ti...?”. La

presencia del mismo tipo de oraciones en el discurso de ambas mujeres demuestra que tienen las mismas dudas y han llegado a las mismas conclusiones; aunque no han acabado de encontrar la verdad en todo, por esta razón, también se dirigen unas preguntas. Sin embargo, no hay simetría con las oraciones de las dos voces, lo que aporta un elemento de espontaneidad al diálogo y ayuda a imaginar que el poema represente una conversación entre amigas que han hablado la una de sí misma, la una de la otra y luego la una a la otra recíprocamente.

El título del último poema, "Telar" (82), cierra apropiadamente un poemario que ha supuesto la primorosa labor de elaborar y tejer una historia siguiendo un modelo original al que se han hecho arreglos. A la hora de presentar a las mujeres mientras se dedican versos, preguntas y advertencias, Aguirre confirma que la identidad de una depende de la de otra, así como la voz de uno depende de la voz de otro; en otras palabras, expresa la noción un ser expresivo y relacional, cuyo aspecto de realidad es inmediatamente externo porque depende de la mirada y del contar de otro. Y además, de la centralidad de este deseo.

III Ítaca absurda: el existencialismo de Penélope

III.I *Ítaca: la casa y su sentido humano*

En este capítulo dedicado al existencialismo de *Ítaca*, se analizarán los poemas que representan el camino de Penélope hacia el descubrimiento del absurdo de la vida, a la hora de tomar conciencia de la imposibilidad de comprenderla. El descubrimiento del absurdo es en realidad la experiencia que ella comparte con la poeta: sin embargo, como muchos de los poemas no presentan elementos para especificar a quién de las dos pertenece la voz, se ha elegido usar el nombre de Penélope en este capítulo, con el objetivo de facilitar la lectura crítica, siempre teniendo en cuenta que el camino hacia el absurdo de una es también el de la otra. Dicho esto, se añade que Penélope descubrirá el absurdo en los diferentes contextos de su existencia: en su relación con el espacio, con el tiempo, con su actividad y con los demás: el deseo totalizante y unificador de la mujer va a chocar con la cara ambivalente que las cosas muestran, o con su falta de sentido. En el caso específico del análisis del espacio, nos serviremos del cuerpo como clave de lectura de la relación entre Penélope y su entorno.

Para titular su primera obra poética, Francisca Aguirre elige el nombre de la isla griega del mar Jónico donde se encuentra su casa, es decir, Ítaca. Por lo tanto, el título destaca la importancia del espacio dentro de la obra, pues la relación que la protagonista establece con su entorno será decisivo a la hora de comprender su misma existencia. Cuando Martin Heidegger cuestiona el sentido del “ser” y afirma que su carácter estructural fundamental es el estar-en-el-mundo (1976: 76) o cuando Hannah Arendt afirma que los hombres viven en la tierra y habitan el mundo (1991:7), quieren subvertir la filosofía tradicional que, desde las ideas platónicas y el *cogito* cartesiano, ha definido la esencia del hombre en una perspectiva que privilegia el rol del pensamiento a expensas de su relación con el mundo. En cambio, según los filósofos, la facultad del pensamiento es fundamental en la vida del hombre, pero entra en juego sólo después del establecimiento original entre hombre y realidad. Es más, la superación de la escisión platónica entre mundo metafísico o verdadero del idealismo y el mundo físico o mortal y falso, desemboca en la superación de otra tradicional oposición, la que opone la psique (perteneciente al mundo de las ideas) al

cuerpo (perteneciente al mundo sensible); en definitiva, se supera la idea de que es necesario detener el cuerpo para alcanzar la verdad. Galimberti se basa en la idea del “ser” de Heidegger para llegar a una visión nueva del cuerpo. Según Heidegger, el ser del hombre es diferente del ser las otras cosas porque no es simplemente presente en el mundo sino que siempre trasciende a sí mismo y “ex-siste” en el sentido de estar fuera, ir más allá de lo que es hacia la posibilidad de lo que podría ser (1927). Dicho esto, el cuerpo no es un simple objeto, sino nuestra apertura originaria al mundo, es trascendencia, es inmediatamente fuera de sí (Galimberti, 2014:136). Asimismo, a la hora de hablar de espacio, no hay que pensar en ese ámbito (real o lógico) en el que las cosas se disponen, sino en el medio a través del cual la disposición de las cosas es posible; en otras palabras, el espacio es una posesión del mundo por parte de mi cuerpo (Merleau-Ponty, 1945: 326-334). Sin embargo, esta forma de asimiento del mundo por parte del cuerpo es muy personal: cuando miramos el mundo no podemos decir que no estemos utilizando ningún punto de vista, ni podemos pensar que el mundo sea un espectáculo absoluto. La ciencia ha intentado apropiarse de este tipo de observación que pretende ser objetiva y, sin embargo, tuvo que volver por sus pasos y admitir que un punto de vista determinado es imprescindible. El punto de vista representa nuestro estar-en-el-mundo, pero como cuerpos que encarnan ese punto de vista determinado que uno *es* (Heidegger, 1927).

Ahora bien, de acuerdo con la idea hombre-mundo de Arendt, Aguirre coloca a Penélope *corporalmente* dentro de su territorio y, por consiguiente, su cuerpo también tendrá una importancia sustancial en la presentación de su relación con el mundo a su alrededor. Se lee en el poema *Desde Fuera*:

¿Quién sería el extraño que quisiera
conocer un paisaje como éste?
Desde fuera, la isla es infinita:
una vida resultaría escasa
para cubrir su territorio.

Desde fuera.

Pero Ítaca está dentro, o no se alcanza.

¿Y quién querría descender al fondo
de un silencio más vasto que el océano?
Silencio son sus habitantes,

silencio y ojos hacia el mar.

Desde fuera
las aguas son caminos
-desde la playa son sólo frontera-.
¿Y quién sería el torpe navegante
que entraría en un puerto sin faro?
Desde fuera, los dioses nos contemplan.

Desde aquí, no hay un pecho
capaz de cobijarlos:
los dioses son palabras, con el silencio, mueren.

¿Alguna vez la isla fue distinta?
Quién lo puede saber desde el aturdimiento.
Sin palabras, sin dioses, Ítaca es sólo el mar
y un cielo que lo aplasta.

Penélope:
¿quién sería el extraño que quisiera
comprobar tu trabajo? (16-17)

El poema *Desde fuera* presenta 27 versos que se distribuyen de manera irregular dentro de estrofas entre 4 y 6 versos; incluso se hallan versos aislados de los demás. En este poema, Aguirre expresa muy bien la idea de que el punto de vista puede modificar la percepción que uno tiene del mismo lugar: todo el poema, de hecho, se construye con un cambio constante de perspectiva entre el “desde fuera” y el “desde aquí”. Penélope nos dice que es muy difícil que alguien quiera visitar la isla a través de una pregunta retórica en los primeros dos versos, porque “desde fuera, la isla es infinita” y “una vida resultaría escasa/ para cubrir su territorio”. Se nota inmediatamente la presencia de una anáfora, precisamente ese “desde fuera” en los vv. 3, 6, 12, 17, que la reina utiliza cuando se imagina qué es lo que los demás piensan sobre el lugar donde ella vive: la isla parece un mundo inmenso que atrae al visitante a pesar de lo imposible que parezca la empresa. En cambio, cuando el cuerpo se coloca dentro del espacio inmenso, se convierte en espacio cerrado y que cierra. Primero, nótese que si desde la perspectiva de otro es posible nombrar Ítaca con su definición geográfica, “isla”, cuando Penélope expone su perspectiva, Ítaca se convierte en un paisaje que ni siquiera se quiere describir en el v. 2: el sintagma preposicional “como éste” sirve de atributo que da una idea negativa del paisaje sin especificar nada más.

En los vv. 12-14 se encuentra una antítesis para expresar el contraste entre las aguas vistas desde fuera y desde dentro: en el primer caso, de hecho, son caminos, mientras que en el segundo son sólo frontera. A través de otra pregunta retórica de los vv. 15-16, se pregunta quién entraría en un puerto sin faro: la imagen del puerto puede representar un verdadero puerto, el que tendría la isla; una sinécdoque, es decir, una parte del todo, pues ella la utilizaría para indicar Ítaca; o, más bien, una metáfora con el mismo objetivo. En los dos últimos casos, la fuerza de la expresión se basaría en el atributo de “puerto”, es decir, el sintagma preposicional constituido por la preposición “sin” y el sustantivo “faro”. El puerto es el lugar en la costa que sirve para que las embarcaciones puedan detenerse y permanecer seguras o para realizar operaciones de embarque. El faro, por otro lado, es la torre que durante la noche se ilumina para servir de señal a los navegantes. Ítaca se convierte en un puerto sin faro: si el faro sirve de atractivo para los navegantes, quiere decir que la isla no tiene nada para atraerlos. Además, el faro con sus señales da la posibilidad a los navegantes de encontrar refugio en una situación peligrosa o descanso, mientras que Ítaca no puede ofrecer ni uno de estos elementos. Como se ve, después de haber descrito la isla con muy poca precisión, la presenta con una imagen negativa.

A través de este poema, Aguirre da a entender que existe más de un punto de vista para decir qué es la realidad y, por consiguiente, el deseo de objetivar los elementos del mundo es una empresa imposible. Por otro lado, también es necesario asumir que la realidad se le desvela a la misma persona como variable y mutable. En consecuencia, la variabilidad de las cosas no depende solo de la coexistencia de diferentes puntos de vista, sino también de nuestra manera ambivalente de enfocar las cosas. Y, a su vez, la manera ambivalente con la que los hombres se acercan al mundo depende de su experiencia de con ese mundo y de los significados que uno imprime en las cosas del mundo, que pueden cambiar. Cuando Penélope describe Ítaca, por ejemplo, en el poema con el mismo nombre, la describe como la tierra del “áspero panorama”, con un “anillo de mar”(14) a su alrededor, para colocarnos inmediatamente en un territorio reprimido y sometido a una presión. La protagonista sigue con la descripción a través de muchas expresiones contradictorias que ponen de relieve la ambivalencia de la obra, es decir, la descripción de pensamientos y emociones de ambas valencias, positiva y negativa, hacia alguien o algo que es un síntoma de la ausencia de una verdad absoluta. En este caso concreto, nótese la ambivalencia del elemento de la casa: Ítaca es la representación del hogar, el lugar familiar por excelencia y, por consiguiente, nuestra

expectativa juega con la descripción de un lugar que no ignora quien lo vive, con la presencia de cosas que expresen lo vivido, lleno de caras que no es necesario reconocer porque todavía presentan rastros de la despedida en los ojos y, además, la descripción de cosas y lugares que se sustraigan al anonimato para que se nos devuelvan a nuestros gestos habituales, que permitan que el cuerpo sienta que son “sus cosas”. Penélope reproduce la idea de casa porque Ítaca no es un lugar anónimo y porque quedará claro que las cosas de las que habla son cosas que le pertenecen a ella, en el sentido de que su cuerpo se moverá entre ellas y será allí donde creará su propio sentido de la existencia. Sin embargo, los aspectos de calor y alivio que se asocian generalmente a la idea de casa se niegan inmediatamente en Ítaca.

Volvamos pues a las expresiones que se acercan a los oxímoron. Penélope cree que Ítaca es una tierra que “impone intimidad” (14): la intimidad es lo que se busca en cada casa, lo que se crea por el simple hecho de representar la casa, el lugar donde se nace y crece, el espacio que se comparte con la familia. Se trata de una intimidad que se crea con las personas que viven a nuestro alrededor y también con los lugares y las cosas que nos rodean. Sin embargo, Penélope percibe la intimidad como algo impuesto y revela la necesidad de alejarse de ella sentida como un peso. Además de utilizar el verbo “imponer”, se añade que esa intimidad resulta encima “austera”: es una relación que no admite cambios ni compromisos. Más adelante, en el mismo texto, Ítaca “denuncia el latido de la vida” (14): como es sabido, el término “denuncia” es comúnmente usado para referirse a actos punibles, por tanto resulta asombrosa la asociación con el latido de la vida, donde la vida se presenta como si fuera una culpa, el acto punible que se denuncia. Continúa diciendo que la isla hace que sus habitantes sean “cómplices de la distancia”: sabemos que la complicidad significa “perfecta solidaridad o camaradería” y, en el mismo tiempo, “participación en una acción punible”. Cualquiera que sea el significado que consideremos correcto, se verá que el segundo término de la expresión es suficiente para completarla con una acepción negativa: el elemento del que resultan cómplices y lo único que los acerca es la distancia. Podría referirse a la distancia que existe entre ellos y el resto del mundo a causa del mar que los separa, a esa distancia entre unos y otros o a la que experimentan de sí mismos. De todos modos, se trata de una señal del malestar que se ha difundido en la isla pues a la hora de definir la complicidad se puede preferir la segunda entre las opciones que se han indicado más arriba y entender la complicidad de la distancia como una culpa que comparten los habitantes. Luego explica que “es doloroso despertar un día/ y contemplar el mar que nos abraza,/ que nos unge de sal y nos

bautiza como nuevos hijos.” (14) A este respecto, nótese el verbo que se relaciona con el mar: al principio del poema el mar comprimía la isla mientras que ahora la “abrazo”, no obstante, no se trata de un abrazo cariñoso sino de una acción que provoca dolor.

Penélope quiere decir que los habitantes preferirían despertarse en un lugar que no fuera Ítaca, casi quisieran que la vida en Ítaca resultara una pesadilla que acaba al despertar. Por tanto, lo que contemplan representa una imagen dolorosa porque es la confirmación de lo que les espera cada día: el áspero panorama, la distancia, una vida que es más bien una culpa. En definitiva, la casa se caracteriza por el carácter de familiaridad, le cuenta a cada ser humano su vida y, si su vida está llena de dolor, nunca remitirá. Si antes Penélope se ha preguntado irónicamente quién podría tener el deseo de visitar la isla, en *Las camaradas* dice que, efectivamente, nadie va a Ítaca de forma voluntaria y que, más bien, la isla es un lugar donde sólo van las personas que sufren:

Sólo llegan los náufragos,
los doloridos seres que arroja la marea,
los desolados que ni pañuelo tienen,
sólo ellos llegan y sólo ellos son
los asombrados visitantes de la isla. (18)

Estos versos se caracterizan por la anáfora del elemento “sólo” en el v. 1 y en el v. 4; se nota la bimembración del v. 4 con una división perfecta del verso que da armonía al discurso. Sin embargo, además de la repetición de la misma estructura (adverbio, sujeto, verbo), se repiten las mismas palabras (“solo”, “ellos”), es decir, una epanalepsis que refuerza la característica propia de los visitantes de la isla: son personas cuya vida se caracteriza por el dolor, pues el significado contrasta con la armonía que indicaría la bimembración del verso. Por último, el pleonasma del v. 5 (visitantes) con el que se vuelve a resaltar la idea de quiénes son los visitantes de la isla. Los versos demuestran, por un lado, la casualidad o, más bien, la desgracia que ha llevado a los visitantes a la isla (desgracia representada por la marea que los arrojó); por otro, la imposibilidad de consolación representada por el hecho de que no poseen ni un pañuelo para secar las lágrimas.

Por último, sobresale lo que les aúna a todos, el dolor que se expresa a través de las sinonimias que Aguirre elige para definirlos: “náufragos”, “doloridos”, “desolados”. En consecuencia, si sólo ese tipo de personas visita la isla, se puede suponer que está destinada a

acoger personas que viven con un dolor profundo y, por consiguiente, sus habitantes de la isla también estarán desolados. En el poema *Desde fuera*, tras haber imaginado cómo resultaría la isla desde fuera, escribe: “pero Ítaca está dentro, o no se alcanza” (16): en un primer momento, se puede entender que es necesario atravesar el mar y acceder a la isla, entrar dentro, para alcanzarla de verdad, mientras todo lo que uno se pueda imaginar desde fuera sólo es imaginación. En este caso, Penélope estaría expresando una idea que puede ser válida siempre que se quiere conocer algo, la necesidad de profundizar en las cosas sin pararse en sus apariencias como condición necesaria de conocimiento. No obstante, se puede distinguir también una visión del mundo “humano”, en el sentido de que el mundo lleva consigo los rastros de las intenciones proyectadas por el hombre que lo habita y que no es un sujeto pensante “acósmico”: cabe hacer referencia, en este contexto, a la idea de Heidegger de “dasein” (estar en) según la que el estar en algún lugar no quiere decir que algo está dentro de otra cosa, pues no indica una simple posición, sino que el “en” deriva de *innan-habitate* y el “an” significa que yo encuentro que algo es familiar, que suelo u estoy acostumbrado a algo. Según el filósofo, la expresión “soy” se conecta con “en”: decir “Yo soy” corresponde a decir que yo habito en el mundo como en algo que es familiar para mí de una forma u otra (1927).

Dicho esto, puesto que los habitantes de Ítaca sufren, Ítaca también sufre y, por eso, pueden acceder a la isla solo quienes llevan Ítaca dentro, es decir, los que experimentan una gran pena. En *El muro* se lee:

Pensó: qué espantoso vacío,
un desierto es la tierra;
si ahora echara a correr
podría salirme de ella totalmente.
Miraba a su alrededor
y miraba también dentro de sí
y no encontraba nada:
ni el más pequeño promontorio (80)

Estos versos son una prueba de que gracias a la ambivalencia que le permite habitar el mundo sin reducirse a cosa alguna de él, el cuerpo puede intervenir para transformar las cosas que permanecen *en sí*, en utensilios *para sí*. A través de esta intervención, el cuerpo modifica el mundo a su imagen y lo impregna de sentidos “humanos” (Heidegger, 1927). En estos versos se halla un discurso directo introducido por el verbo “pensar”, pues Aguirre

reproduce el pensamiento de Penélope que incluye una oración exclamativa sin signos de exclamación (v. 1), donde se presenta una situación de vacío y soledad. En segundo lugar, se halla una metáfora con la que se indica que la tierra está tan vacía que se parece un desierto y se pone énfasis en la palabra “desierto” a través de un hipérbaton (v. 2). La mirada de Penélope es una clave para entender que la tierra asume un sentido humano: se dirige hacia lo exterior y hacia su interioridad a la vez, con el resultado de que no encuentra nada (ni el más pequeño promontorio) en ambos casos pues el vacío interior de la mujer se prolonga en el espacio a su alrededor. Por otro lado, nótese el primer verso del poema *Ítaca*:

¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca? (14).

Después de haber dejado claro que Ítaca acoge sentidos humanos, a través de esa pregunta retórica se supone que, en realidad, la isla podría corresponder a cualquiera tierra de cualquiera parte del mundo donde la experiencia humana de desolación fuera la misma descrita por Penélope. De este modo, tenemos el primer ejemplo de cómo la experiencia descrita en el ámbito concreto de la reina se convierte en una experiencia universal, donde Ítaca es una tierra que se localiza perfectamente en el mapa y cualquiera tierra al mismo tiempo. En los vv. 6-7, añade:

Ítaca nos resume como un libro,
nos acompaña hacia nosotros mismos... (14)

A través de la personificación de la tierra (Ítaca resume) y la comparación entre los habitantes y un libro, y basándose en la correspondencia entre el espacio y la interioridad humana, se sugiere que el ser humano tiene cierta responsabilidad respecto del vacío que le rodea. La culpa de la soledad no es de la isla que simplemente “nos resume”, es decir, describe abreviadamente la esencia de sus habitantes. La responsabilidad, en el caso de Penélope y de Aguirre, es de los artífices de la guerra de Troya en un lado y de la guerra civil española en el otro, que han causado tantas muertes y también el miedo de que muchos soldados no vuelvan a casa y mueran como los demás.

En conclusión, el siglo XX se caracteriza por la imposibilidad de reducción del cuerpo y del mundo a *idea del cuerpo* y a *idea del mundo* porque las diferentes maneras

ambivalentes de estar en el mundo y de sentirlo no lo permiten: Aguirre nos da muestra de esta imposibilidad a la hora de presentar el cuerpo de la mujer de Ítaca abierto a su tierra, en su relación ambivalente con la misma e imprimiendo en ella sus sentidos humanos que le devuelven la imagen de su mismo dolor.

III.II La esperanza : el mar

Ya se ha dicho, el cuerpo es ambivalente porque se encuentra en el mundo pero no se reduce a ser una cosa del mundo: es apertura original al mundo e intencionalidad. Estamos erguidos porque tenemos unas intenciones en el mundo, estamos empeñados en eso; por esta razón no es suficiente hablar de esqueleto o de regulación de los nervios porque son simples y funcionales consecuencias de la característica de nuestro cuerpo (Galimberti, 2014:138). Es obvio que nuestra inteligencia también tiene una intencionalidad, pero se resuelve de manera diferente a la del cuerpo: de hecho, la primera posee las cosas si se aleja de ellas a cierta distancia, mientras que el segundo está destinado no a poseer el mundo sino a dirigirse hacia él proyectarse en él continuamente (117). Por esta razón, es importante fijarse en la direccionalidad del cuerpo de Penélope, notar hacia donde se dirige y donde quisiera, efectivamente, dirigirse. Hasta ahora, hemos hablado de la isla, es decir, su casa que es aquel

punto fijo en el espacio, desde el cual partir cada día y al que volver cotidianamente. “Ir a casa” significa moverse hacia un punto que queda en el espacio, donde hay muchas cosas conocidas y donde unas esperas nos re-llaman (138).²²

Ítaca es efectivamente un punto fijo que permanece idéntico en el espacio al que Penélope regresa diariamente, como se lee en la siguiente parte del poema homónimo:

Veo el mar que me cerca,
el vago azul por el que te has perdido,
compruebo el horizonte con avidez extenuada,

²² La traducción es mía.

dejo a los ojos un momento
cumplir su hermoso oficio;
luego, vuelvo la espalda
y encamino mis pasos hacia Ítaca (p. 15)

Sin embargo, lejos de representar el lugar al que afortunadamente se puede volver cada día, representa lo que se quiere evitar y dejar. A este respecto, nótese, en los versos anteriores, que ella está mirando el mar y comprueba el horizonte con avidez extenuada: la sensación de deseo agotador que experimenta mientras mira el mar nos da idea de que quisiera evadirse, atravesar el mar para llegar a otras tierras porque no consigue extinguir su inquietud en esta. La intencionalidad del cuerpo de Penélope, de este modo, está dirigida al mar y se hallan dos elementos que nos indican que esa no es la primera vez en que fantasea sobre la evasión: el primero es el adjetivo “extenuante” que indica que la acción se ha repetido tantas veces que ahora resulta agotadora. El segundo se halla cuando dice que la acción de mirar el horizonte representa la realización del oficio hermoso de los ojos, esa es su ocupación habitual y objetivo diario. En segundo lugar, es interesante observar el contraste que existe entre las dos acepciones de actividad extenuante y el hermoso oficio asociados a la actividad del mirar: por un lado, de hecho, la actividad la exaspera porque si crece el deseo de alcanzar nuevos horizontes, asimismo crece la conciencia desesperada ante la imposibilidad de hacerlo. Por otro lado, la actividad es hermosa porque la sola idea de que haya otros horizontes, otra tierra fuera de Ítaca, infunde esperanza. En definitiva, se nota la ambivalencia que rodea el elemento del mar, imposible de alcanzar pero consolador al mismo tiempo. Tras haber completado la acción de mirar, Penélope puede volver a casa. Sin embargo, el regreso es algo que debe de hacer y no lo que quiere hacer: representa una costumbre al final de un deseo que no se ha realizado, pues viene tras una derrota. Por último, nótese la sucesión de términos con los que se indica el objeto de la mirada de Penélope: en el v. 1 se halla la palabra “mar”, es decir, el elemento natural subrayado de manera precisa; en el v. 2 véase la metonimia “vago azul” donde el mar está sustituido por su color, pues la imagen del mar se convierte en una mancha de color, además vaga, imprecisa; hasta hallarse en el v. 3 el sustantivo “horizonte” con el que la imagen del mar se ha hecho aún más indefinida, indeterminada. El recorrido hacia la imprecisión de la imagen añade fuerza a la imposibilidad que tiene Penélope de conocer lo que está más allá de la costa, lo que está ocurriendo donde

Ulises se ha perdido, como se lee en el v. 2, pues destaca también la fatiga de sus ojos que se cansan de mirar y pierden capacidad de enfocar las cosas.

En una tierra familiar que se quiere evitar, el mar se convierte en símbolo de evasión y cadena a la vez. Penélope lo describe como

esa continuidad desfalleciente,
esa respuesta ambigua y cariñosa (72)

De hecho, el mar representa la respuesta a una pregunta, indicando así su función correspondiente; sin embargo, la respuesta es ambigua y afectuosa a la vez. A la hora de seguir oscilando entre la esperanza que suscita y la desilusión que crea, los habitantes de Ítaca son “ojos hacia el mar” (16) así que su intencionalidad no está dirigida hacia su casa, Ítaca misma, sino a otro lugar, donde la tierra termina y el mar tiene su comienzo. Se lee:

Es doloroso despertar un día
y contemplar el mar que nos abraza,
que nos unge de sal y nos bautiza como nuevos hijos. (14)

En el apartado anterior, hemos analizado el oxímoron del dolor que provoca la contemplación del mar que abraza, ahora cabe destacar el hecho de que cada día el mar unge de sal a los habitantes de Ítaca y los bautiza como nuevos hijos. A través de los gestos de ungir y de bautizar siendo el primero una fase prevista durante la recepción de un sacramento y el segundo un sacramento mismo, se observa aquí una divinización del mar. A continuación, analizaremos un poema clave y que, sorprendentemente, es el primero de la obra, *Triste fiera*:

En la noche fui hasta el mar para pedir socorro,
y el mar me respondió: socorro.
Fui hasta el mar y lo toqué
con cuidado, como se toca a un animal equívoco,
un animal que se come la tierra
y en su límite último intenta confundirse con el cielo.
Fui hasta él con la inerme disposición
con que nos acercamos con lo desconocido
esperando una respuesta mayor que nuestra dolorosa pregunta.
Antes yo había mirado toda mi isla

para llevarla conmigo hasta su sal.
Había agrupado todo mi territorio en la retina
y fui con él al mar: era
tan suyo como mío.
Ítaca y yo fuimos al minotauro acuático
para pedir socorro
y el mar nos respondió: socorro.
Triste fiera: socorro. (13)

El poema presenta 18 versos casi siempre de arte mayor, (véase el v. 9 con sus 20 sílabas). El texto se caracteriza por un ritmo narrativo rápido, gracias a las oraciones sin omisión de palabras o repetición o hipérbaton, pues la poeta cuenta lo que pasó en la noche con claridad. Es interesante notar que el texto se encuentra al principio del poema largo, pues desde el principio de la obra se entiende la voluntad narrativa de la poeta, la importancia del mar y la necesidad de ayuda. El poema se abre con un movimiento del cuerpo de Penélope que, lejos de ser un simple movimiento sin significado, nos indica que la relación de su cuerpo con el mundo es espejo de la relación de Penélope con la vida: se dirige hacia el mar porque, evidentemente, no consigue solucionar su problema en Ítaca. La segunda parte del poema se halla perfectamente en la segunda mitad del poema (v. 10), donde el cambio se da gracias al adverbio de tiempo “antes”, pues nos describe una acción precedente a la indicada en la primera. En esta parte, nos dice que ha agrupado todo su territorio dentro de sus ojos antes de empezar el camino: utiliza la referencia a su mirada, es decir, a un sentido del cuerpo, para indicar la conexión íntima que Penélope tiene con su tierra dolorida. Después, con todo su territorio en la retina, añade que se va hacia el mar para pedir ayuda y así muestra, desde el principio, que el problema por el que la mujer necesita ayuda es, en realidad, un problema que afecta toda su isla: si la isla está dentro de sus ojos, ella y su tierra sufren el mismo mal porque miran el mar de la misma forma, es decir, como posible evasión y salvación. El movimiento permea todo el poema: nótese “fui hasta el mar” (v.1-v.3), “fui hasta él” (v.7), “fui con él al mar” (v.13), “fuimos al minotauro acuático” (v.15). Es interesante notar que el sujeto Penélope de la primera parte se convierte en Penélope e Ítaca, pues desde el principio el poema largo nos indica que ella es consciente de que su dolor no es solo suyo, sino compartido por otros. Así en un acto de solidaridad y de conciencia pide ayuda para si y los demás. De esta forma, nos da la idea de una subjetividad estrechamente relacionada con la colectividad.

Por un lado está la tierra que es algo que Penélope puede acoger en toda su retina, tierra dolorida que conoce bien y que necesita ayuda, así como todos los habitantes. Por el otro está el mar que se ve como algo desconocido del que se esperan respuestas mayores que las preguntas, que se compara con una triste fiera, un animal ambiguo, un minotauro acuático. El hecho de que Penélope confíe en algo ambiguo o, aún más, en algo que compara con un “minotauro” llama la atención porque ella busca ayuda, comprensión, lógica; mientras que la ambigüedad impide la comprensión plena y el minotauro con su instinto animal y salvaje no puede dar respuestas racionales. De esta manera, la petición de Penélope se convierte en una petición absurda (es absurdo que el mar pueda consolar); por ello, la respuesta del mar no puede ser otra cosa sino “socorro”: se trata de una llamada de socorro sin respuesta o, mejor dicho, la respuesta consiste en la repetición de la palabra “socorro” quizá más trágica que el silencio, porque es una contestación verbal que no aporta información. En resumidas cuentas, el mar es ambiguo porque transmite esperanza a la hora de representar el pasaje a otro mundo, pero transmite al mismo tiempo indiferencia y bestialidad a la hora de ignorar al hombre. Como se ve, Penélope actúa, da un paso, se mueve hacia la esperanza pero no puede seguir adelante porque, evidentemente, su mal no tiene solución. Tomar conciencia de esto hace que su esperanza alterne con una profunda decepción que cambia también la visión de las aguas que “desde la playa son sólo frontera” (16). A través de su relación con el espacio, se entiende que Penélope ha conocido lo absurdo, porque “lo absurdo nace desde la comparación entre la llamada humana y el silencio irracional del mundo” (Camus 1942:28). De esta forma, retorna la idea de que el mundo acoge sentidos humanos, pero desear moverse a otro lugar para mejorar la vida de uno resulta imposible, porque incluso al otro lado del mar cualquier pedazo de tierra será el reflejo del dolor que se le lleva y que se le imprime. Por esta razón, nos dice Penélope al hablar de los doloridos seres que se quedan en la isla en el poema *Los camaradas*:

ellos podrían ir a cualquier parte:
porque donde ellos van allí comienza Ítaca (18).

III.III El espacio inhumano

En el fondo de cada belleza está algo inhumano, así que las montañas, la ligereza del cielo, el perfil de los árboles pierden el sentido ilusorio de los que los revestimos y se quedan más distantes que un paraíso perdido. La hostilidad primitiva vuelve a nosotros, a través de los milenios. Durante un segundo ya no lo comprendemos más, sea porque durante los siglos solo habíamos entendido las figuras y los diseños que les habíamos atribuido sea porque nos faltan las fuerzas para servirnos de este artificio. El mundo nos huye... esta densidad y esta extrañeza del mundo constituyen el absurdo (Camus, 1942:17)

Hasta ahora, Penélope nos ha presentado su mundo lleno de sentidos humanos que se encaminan hacia la desolación, ha intentado encontrar una salida en el mar, pero la esperaba una no-respuesta, la imposibilidad de comprender el mundo alrededor que destruye cualquiera esperanza. De esta forma, Penélope experimenta el absurdo a través de la sensación de extrañeza en un mundo que se convierte en inhumano. En *autofagia*, por ejemplo, nos encontramos con una atmósfera similar a la de toda la colección, con la diferencia de que se hace referencia directa a las cosas y se lee:

Esta tarde las cosas me desmienten,
hay un desdén en los objetos,
un poderío tan tirano
que más parezco sombra que algo vivo (58)

Respetando la idea de la unión indispensable entre el hombre y las cosas, no nos sorprende que estas sean sujeto de la primera parte del poema. El caso es peculiar porque se describe la ruptura del vínculo entre Penélope y las cosas que hace suponer la presencia del mismo en otros tiempos: el hecho de que las cosas la desmientan representa una excepcionalidad que se debe al descubrimiento del absurdo vital y es lo que se destaca en este poema. El vínculo se ha roto, por lo tanto, no existe intercambio de significados entre el cuerpo y los objetos, pero estos ejercen una tiranía sobre el cuerpo reducido a víctima. Cuando escribe que

Esta tarde la vida se diluye y son ellas, las cosas,

las auténticas dueñas del paisaje (58)

resulta clara la sensación de extrañeza que es la causa de que “el mundo huye de nosotros, porque vuelve a ser sí mismo. Las escenas, que la costumbre ha falseado, vuelven a ser lo que son y se alejan de nosotros” (Camus 1942:17). Además, perder el contacto con las cosas supone que ella no puede sentirse íntegra. Por eso las cosas la “desmienten” y en su ser cosas de un mundo imposible de objetivar y conocer, le muestran su precariedad de ser humano. En consecuencia, se sentirá sombra y no algo vivo.

Además, el uso del sustantivo “cosas” es acertado porque indica algo muy genérico y sin ninguna caracterización, especificidad o carácter de pertenencia a Penélope, así destaca la ruptura del vínculo. La consecuencia es una sensación de extrañeza patente cuando escribe:

contemplo este paisaje
sin saber desde dónde:
estoy en otra latitud (58)

Indica que ese desdén de las cosas hacia ella ha provocado que crea estar en otra dimensión, es decir, su contacto con el mundo disminuye cada vez más. En otra parte del mismo poema se compara con un buzo triste que necesita oxígeno para llegar a fondo: a través de una metáfora espacial²³ en la que el fondo representa el dolor, nos dice que su dolor está creciendo, sin embargo, inmediatamente después anuncia

Pero esta tarde el fondo está en el horizonte,
no es necesario descender para hallarlo
puesto que sobreviene como una luz que apaga (58)

Por tanto, mantiene como punto de referencia la metáfora espacial para entrar luego en el plano literal y decirnos que el dolor representado de fondo se encuentra ahora en el horizonte: sitúa el dolor de modo preciso, o sea el mundo, ese horizonte que cada día mira junto al mar, esperanza que se renueva y destruye continuamente. Además, nótese la comparación entre el dolor y la luz: el sufrimiento es un estado del alma que ciega como si

²³ Para profundizar el tema de las metáforas conceptuales, dentro de las que se encuentran las metáforas espaciales entre otras, leer *Metaphors we live by*, de Lakoff and Johnson, 1980.

fuera una luz, que no permite ver otra cosa fuera de las razones para sufrir. Como la luz, el dolor es tan visible que “apaga” todo el resto, o, más bien a quien lo experimenta, pues deja sin energía para seguir adelante.

En un ambiente como ese, ni siquiera se puede reaccionar, hay una inmovilidad difundida:

Hay como una restitución de cualquier gesto
antes de iniciarlo siquiera,
un rechazo inocente y prolongado. (58)

En ese estado de extrañeza, Penélope se da cuenta de que un mundo inhumano ni siquiera se puede conocer y se pregunta:

¿Alguna vez la isla fue distinta?
Quién lo puede saber desde el aturdimiento. (16)

Por lo tanto, concluye diciendo que

Sin palabras, sin dioses, Ítaca es solo el mar
y un cielo que lo aplasta. (17)

Ahora bien, vivir bajo un cielo asfixiante requiere que uno salga de ello o que se quede. Se trata de saber cómo uno intenta eludirlo en el primer caso y por qué decida quedarse en el segundo (Camus, 1942:29) y es lo que se verá más adelante en la tesis.

III.IV El silencio

Al leer los primeros poemas de la colección ya estamos inmersos en la realidad de Penélope, una realidad inhóspita donde viven otras personas afligidas, así como solo los afligidos visitan la isla. Los elementos mencionados más arriba, sin embargo, no son los únicos que caracterizan la isla; de hecho hay uno que Penélope destaca más de una vez y que

resulta clave en la obra: el silencio. En la definición de “habitar” que ofrece Galimberti, se dice que habitar es “...saber dónde colocar el vestido, dónde sentarse en la mesa, dónde encontrar al otro,” es estar en el lugar “donde decir es escuchar, responder es cor-responder” (2014:124). Por el contrario, Penélope declara que Ítaca es

el silencio de suma que nos traza (14).

Ahora bien, es verdad que, dependiendo del encuentro, el silencio puede estar al servicio de la comunicación, porque si lo visible tiene conexión con una fenomenología de lo invisible, también el silencio puede introducir la palabra, como la noche hace con la luz (Galimberti 2014:192). No obstante, parece que eso no corresponde al caso que nos describe Penélope: asocia el silencio a su tierra pero sin presentarlo como input de conversación. Además, si el silencio reina sin palabras se convierte en un tirano. De este modo, cuando se pregunta quién podría desear visitar Ítaca, añade:

¿Y quién querría descender al fondo
de un silencio más vasto que el océano?
Silencio son sus habitantes (16)

Además, a la hora de llegar a la isla, los náufragos, los doloridos, los desolados, es decir, los visitantes, en un primer momento estrechan una relación comunicativa que les alivia, intercambian palabras, como se ve en el poema *Los camaradas*:

Al principio hablan unos con otros:
confrontan los detalles de una idéntica historia,
se hacen confidencias extenuantes
y se estrechan las manos reconociéndose (18)

Después del encuentro y del acercamiento fruto del compartir las historias propias, sin embargo, la situación cambia y la costumbre vuelve a ocupar su sitio, por tanto, empieza “el verdadero tiempo de la isla” (19) que no todo el mundo puede aguantar. Por esta razón, la mayoría de esos visitantes decide huir de la isla, mientras que

Unos pocos tan sólo permanecen tranquilos.

Pero se quedan mudos:

mucho antes de que irrumpen

avanza su silencio;

son un cortejo disgregado,

un arenal en marcha... (19)

Resulta llamativa la tranquilidad de quienes se quedan en la isla porque coincide con la falta de comunicación. La presencia de la conjunción adversativa “pero” es significativa, sin embargo, del hecho de que la tranquilidad y el silencio se encuentran en el mismo nivel pero van hacia direcciones diferentes de acepción: “pero” indica que el elemento siguiente se opone al elemento antecedente, de este modo, entendemos que Penélope piensa que el silencio es un elemento negativo porque lo opone a la tranquilidad que es un estado de ánimo positivo. Además, estos seres humanos son seres doloridos como los que hablan entre ellos, pero los primeros bloquean su facultad de hablar nada más entrar en la isla o, mejor dicho, el silencio avanza ante ellos, pues el silencio “se descubre cuando ya ha entrado para devastar, callar, esconder, negar la existencia de un mundo interior habitado que se quiere dejar de habitar” (Galimberti, 2014:192). Estos visitantes se esconden detrás de una fortaleza hecha de silencio para defenderse y estar lejos de la realidad porque creen que el encuentro pueda ser un peligro para uno mismo (Galimberti, 2014:191). El habitante de Ítaca se protege a través del silencio y asiste a un mundo que se hace siempre más silencioso a su alrededor, y si a veces intenta mover la fortaleza de silencio más allá de los límites de su cuerpo, lo hace solo para crear una atmósfera silenciosa, capaz de rodear también a otro (191). De este modo, el silencio se difunde e invade el territorio y como un verdadero tirano no deja espacio para quienes no están de acuerdo con él, por tanto, quien no quiere aceptarlo tiene que marcharse. Además, los que quedan se representan como un “cortejo disgregado”: se trata de otro oxímoron porque el sustantivo “cortejo” implica pluralidad, mientras que el adjetivo “disgregado” implica escisión. Si el cortejo de estos hombres silenciosos está disgregado, se entiende que la unidad inherente del hombre está negada a causa de la negación de la palabra. Es más, si las palabras de los hombres son imposibles en la isla, se añade el hecho de que

Los dioses son palabras, con el silencio mueren (17).

La ausencia de lenguaje se convierte en la causa de la ausencia de los dioses en Ítaca, es decir, en la ausencia de algo para creer. El único sonido posible en Ítaca es ahora el eco de las voces de quienes ya no están allí: Ítaca

nos descubre el sonido de la espera.
Porque la espera suena:
mantiene el eco de voces que se han ido (14)

En este punto nótese la aliteración del sonido “s” con las palabras “descubre”, “sonido”, “espera” en el v.1 y “espera”, “suena” en el v.2 que crean la presencia de sonido que se puede asociar a las voces de los que se han ido. Cuando asocia la acción de esperar a un sonido, se crea una imagen que se acerca a la sinestesia: no es una sinestesia completa porque no hay unión de palabras que pertenecen a dos esferas sensoriales diferentes, sino a una que hace referencia a la esfera del oído (suena) y el sustantivo “espera” no pertenece a una esfera sensorial sino a una esfera emocional. Penélope habla de personas que se han ido por alguna razón que no se especifica pero que por el contexto en el que vive se puede suponer sea la guerra o, más en general, la muerte.

III.V El pasado

Frente a un mundo que se nos revela extraño y a unas personas que también se revelan extrañas de repente, una manera de consolarse podría ser vivir de los recuerdos, en ese mundo perdido de la infancia. Sin embargo, en el caso de la protagonista de Ítaca, ni el recuerdo puede consolar porque su infancia no fue feliz; por el contrario, como ella misma escribe: “Aquella infancia fue más bien triste.” Y sigue, en el mismo poema *Paisajes de papel* que es uno de los más autobiográficos de la obra:

Veo mi niña, adulta y consecuenta
con un programa bien trazado:
crecer, crecer muy pronto, darse prisa
-ser niño era una carga demasiado pesada

para nosotros y para los grandes- (37)

Si el objetivo de su infancia fue crecer, suponemos que no vivió la infancia con la serenidad, la ingenuidad y el candor esperados. Como sabemos, la verdadera infancia de Aguirre y a la que se hace referencia en este poema a través de la fecha, fue una infancia en tiempo de guerra, de pobreza y desamparo. Por consiguiente, quisiera dejar de recordar, pero no consigue hacerlo. Por tanto, explica, en el poema *Despedida*, que a pesar de que nos hayamos despedido de la infancia, ella

vino detrás nuestro como un perro
rastreado nuestros pasos (51)

Es como si el pasado nos persiguiera, se quedara detrás nuestro sin nuestro consenso. El pasado se ve como una puerta que se quiere cerrar pero cuya llave no se encuentra, como una cicatriz que emana memoria. Se pregunta de forma retórica quién haya nunca encontrado esa llave, es decir, la manera de olvidar hasta el punto de caer en el olvido deseado; quién haya podido encontrar la mano que pueda extirpar raíces sin quedarse cerrada sobre ellas. En otras palabras, quién pueda afrontar los traumas del pasado y superarlos sin convertirlos en el principal objeto de la existencia. Lo cierto es que ella no ha conseguido llevar a cabo las acciones que se indican en las preguntas y por esta razón se culpa a sí misma en el poema *Sepulturera* que queremos analizar:

Ah miserable que vives de memoria,
miserable insensata que nada abandonaste
y todo fue dejándote.
Criatura empedernida, obstinada sepulturera;
nada de lo que te dejó se fue del todo,
siempre hubo para tí ese legado póstumo:
los huesos, los vestigios
y el permanente “no me olvides”.

Miserable obediente,
guardadora de la carcoma
vives entre tus muertos y tus muertes
limpiando el polvo de tus sepulturas,
ordenando con esmero las cruces.

Vuelves, continuamente vuelves a tus nichos

como si aquello fuese ya tu vida.
Vuelves con tus ofrendas mortuorias
esperando aplacar con ellas a los dioses.
Vas a volver mientras recuerdes, miserable,
vas a volver como esas viejas beatas
que confían aún en la resurrección (62)

El poema está compuesto por 20 versos que se dividen en tres estrofas de medida diferente y se caracterizan por la presencia de versos de arte mayor. En las tres estrofas, Penélope se culpa por vivir de la memoria, por su incapacidad de separarse de lo que ya no es. Sin embargo, las estrofas se centran en momentos diferentes: la primera habla del pasado de Penélope, como se deduce de los verbos “abandonaste”, “fue dejándote”, “dejó”, “se fue”; nótese los adjetivos para referirse a ella: “miserable”, “miserable insensata” y las expresiones “criatura empedernida” y “obstinada sepulturera” en el quiasmo del v. 4 que indican una actitud que va desde la compasión hasta el reproche hacia Penélope. El absurdo se da porque, como dice Camus, “el sentido del absurdo no nace del simple análisis de un hecho o de una impresión, sino que surge de la comparación entre un hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera” (1942:30). Es absurdo que ella no haya abandonado las cosas del pasado cuando estas le abandonaron ya. Nótese el contraste entre las palabras “nada” y “todo” en los vv. 2-3 y en el v. 5. En el primer caso, la palabra “nada” destaca gracias al hipérbaton a través del que el sustantivo, que funciona como complemento directo, se coloca delante del verbo. En el segundo caso, la palabra “todo” es parte de una locución adverbial: en lugar de usar el más común “completamente”, elige usar la locución “del todo”, donde “todo” contrasta con “nada” por la posición, una al principio y otra al final del verso. Parece que la poeta quiere subrayar la vacilación Penélope entre el todo, es decir, la plenitud de la experiencia y la nada que representa la fin de la experiencia y su recuerdo, un esfuerzo inútil de repetir esa sensación de plenitud.

La segunda estrofa se centra más en el presente, véase el verbo “vives”. Se hallan dos atributos referidos a Penélope, “miserable obediente”, “guardadora de la carcoma”, y las oraciones subordinadas modales que indican la manera con la que vive de su memoria, limpiando el polvo de las sepulturas y ordenando las cruces. La tercera estrofa se centra, primero, en el presente a través de la anáfora del verbo “vuelves” y, luego, en el futuro con la anáfora de “vas a volver”. El tema de la vuelta como voluntad de retener el pasado se presenta como una obsesión para Aguirre a través del poliptoton del verbo volver en presente

y segunda persona singular, “vuelves”, y el infinito “volver” de la perífrasis verbal con el verbo ir, o de la presencia del adverbio “continuamente” en el v. 14. La obsesión se da también cuando se entiende que la vida de Penélope se reduce en ese intento de volver (“Vuelves, continuamente vuelves a tus nichos/ como si aquello fuese ya tu vida”). La presencia del futuro sugiere que Penélope va a mantener esa actitud también en el futuro. Al final, se compara a la mujer con esas beatas que todavía creen en la resurrección porque cree que puede mantener vivo lo perdido a través del recuerdo, aun siendo consciente de su imposibilidad. El tema de la memoria se conecta directamente con el de la muerte: véanse el sustantivo del título “sepulturera” que se repite en el v. 4, las palabras “carcoma”, “sepulturas”, “cruces”, “nichos”, “ofrenda” “mortuorias”, “resurrección”y, por último el poliptoton constituido por las palabras “muertos” y “muertes” del v. 11, donde destaca el contraste entre ellas y la palabra “vives”.

Según Aguirre, decir adiós nunca es suficiente, como se lee en *La despedida*:

porque tal vez decir adiós completamente
sea encontrar el recodo donde volver la espalda,
donde hundirse en el no definitivo
mientras escapa lentamente la vida (51)

Además de resultar una acción vana, el recordar se convierte en otro mal, porque mientras se intenta olvidar, la vida huye lentamente. Por esta razón, en un momento dado se compara a Penélope con la mujer de Lot mientras huye de Sodoma con su familia y, a pesar de la prohibición de mirar atrás, da la vuelta y se convierte en una estatua de sal:

y he luchado desesperadamente
contra esa solidez de sal y lágrima
que poco a poco me van inmovilizando (23).

La mujer de Lot desobedece al mirar lo que está por perder: su casa y su tierra. Tiene conciencia de que está alejándose de ellos, por lo tanto, son elementos que pertenecen a la esfera temporal del presente; sin embargo, representan para ella el “casi” pasado. En el caso

de Ítaca, en cambio, a través de la metáfora espacial del “mirar atrás” para referirse a la actividad de recordar, Penélope se identifica con la mujer de Lot y se va a transformar en una estatua de sal y lágrima (porque es un recordar que provoca dolor) como ella. En definitiva, pensar constantemente en el pasado quiere decir inmovilizarse, no tener fuerzas para actuar en el presente y seguir adelante.

III.VI El sinsentido del actuar: tejer y escribir

En el apartado dedicado al pasado, se ha visto que Penélope dice que en cierto momento se ha parado a mitad del pasillo y se ha dado la vuelta, utilizando una metáfora espacial para significar que ha empezado a pensar en su pasado. Lo que ve son sus experiencias de sexo, los acontecimientos felices y otros elementos sobre los que es importante pararse en este punto del análisis:

hacia mis tiernas construcciones
a mis primeras tentativas
esas que amarraba a mi vida
como los lazos a mis trenzas,

luego ha observado:

los ansiosos esfuerzos
de estos treinta y seis años míos (22)

Y se da cuenta, con estupor y asombro, que de repente el conjunto de todo lo que ve se destruye bajo un “acuoso salitre” (23). El esfuerzo de Penélope es tejer la tela, mientras que en el caso de Aguirre, el esfuerzo de tejer se convierte en el esfuerzo de escribir. Vamos ahora al análisis del poema *Monólogo* que es central en este contexto:

Penélope: ¿te acuerdas
de aquel esfuerzo siempre desmentido?
¿Te acuerdas de aquel trabajo
puntual y minucioso

y siempre tan inútil?
¿Te acuerdas de la tela sutil y misteriosa
que ni siquiera tú podías nombrar
porque indecisamente
hoy era táctil y asequible
y mañana inaudita?
¿Recuerdas esa historia de espanto,
tu paciencia de delincuente,
Penélope, recuerdas?
Era un tejido tan imposible como el tiempo:
lo hiciste para cubrir aquellas tus heridas
y para responder al miserable eco
que golpeaba ya no sabes bien
si sobre ti o dentro de ti misma.
Fue un manto de palabras
inútiles y hermosas como son
los hermosos consuelos que ahora me prodigas, Ulysses.

El poema presenta 21 versos de arte mayor y menor, donde se halla un caso peculiar de voz poética: al principio, la voz habla a Penélope, como se ve en los dos apóstrofes (el primero en el v.1 y el segundo en el v.13); al final, en cambio, la voz le habla a Ulysses, como es visible en el apóstrofe del último verso. Pues si antes parece que se trata de la voz de la poeta, luego uno se da cuenta de que era Penélope quien hablaba y lo hacía dirigiéndose a sí misma. Los versos transmiten su desesperación frente al aspecto misterioso y no totalmente comprensible de su tejer y lo hacen a través de la anáfora por la que se repiten esos “¿te acuerdas?” y “¿recuerdas?” al principio y al final de los versos 1-3-6-11-13, que se presentan como un repetir insistente de su conciencia.

Se puede dividir el poema en dos partes: la primera corresponde a los primeros trece versos con preguntas retóricas en torno a si se recuerda, lo que en realidad es una estratagema para traer recuerdos a su mente. La segunda, por otro lado, va desde el v. 14 hasta el final del poema y corresponde a las respuestas de Penélope. Todo el poema describe la actividad que ha ocupado sus días: el tejer, definido negativamente: “esfuerzo siempre desmentido”, “trabajo puntual y minucioso/ y siempre tan inútil”. Como se ve, habla de la actividad como trabajo y esfuerzo: por un lado, indica que es puntual y minuciosa, con lo que la define de forma positiva; por otro, presenta su carácter negativo cuando habla de su inutilidad. Los dos versos se construyen a través de un encabalgamiento que convierte el contraste entre los

adjetivos en más visible. Parece que no hay equidad entre los vv. 4 y 5: los tres adjetivos están separados en diferentes versos según el aspecto de positividad o negatividad. Además, el adjetivo inútil está antecedido por los adverbios “siempre” y “tan”, donde el primero indica que nunca su tejer ha servido para nada y el segundo que la inutilidad es evidente. Se puede asociar la idea del trabajo siempre desmentido a lo que escribe en los vv. 7-10: habla de la tela y hace referencia al hecho de que Penélope la hiciera y deshiciera cada día y cada noche. Por esta razón, un día la tela era asequible, en el sentido de que era accesible y también comprensible. Otro día, en cambio, era inaudita como si nunca hubiera existido y si no hubiera posibilidad de que existiera. En este sentido, se trata de un esfuerzo desmentido porque ella actuaba (deshacía la tela) de manera en contra de su actuar precedente (hacer la tela).

Es interesante la asociación entre la idea de lo incomprensible y la idea de nombrar: se entiende que nombrar quiere decir afirmar la existencia y, por eso, la tela resulta misteriosa. Sucesivamente, la voz da respuestas: la tela se ha sustituido por la “historia de espanto”, creando así una correspondencia entre los trabajos de Penélope y Aguirre; mientras que la paciencia de delincuente puede referirse tanto a la de Penélope a la hora de tejer, como a la de Aguirre a la hora de dedicarse a la escritura. Tras el paralelismo de las dos actividades, en la recta final se produce la plena fusión entre ellas. El objetivo de la tela, es decir, de la poesía, fue el de cubrir las heridas, pues la actividad de las mujeres ha representado en su vida su manera de reaccionar ante una realidad angustiosa. La fusión se da también gracias al sintagma “manto de palabras” pues se presenta una tela cuyos hilos son las palabras o, más bien, una metáfora para indicar el poema. Sin embargo, las palabras son inútiles porque ni siquiera la obra tiene sentido frente a su no-sentido. Por un lado, conocemos la actividad de Penélope de hacer y deshacer la tela desde el modelo; por otro, conocemos la actividad de la poeta, pues se trata en ambos casos de actividades creativas, con lo que parece acertado lo que describe Camus a tal propósito: para él, la creación “requiere un esfuerzo cotidiano, el auto-dominio, la exacta apreciación de los límites de lo verdadero, la misura y la fuerza. Constituye una ascesis. Y todo esto, “para nada”: para repetir las mismas cosas sin concluir nada” (Camus 1942:111).

El esfuerzo cotidiano y el auto-dominio se dan también en el poema *El viento en Ítaca*, donde se describe la actividad de Penélope: “Sus manos la pesada tarea asumieron/ y una constancia más fuerte que el cansancio/ junto a ella se sentó.”. El “para nada” que indica

Camus es el elemento que lleva a las dos mujeres a no entender el sentido de su hacer. En otras palabras, se puede intercambiar la actividad de las mujeres por cualquier otra que lleve a cabo cualquier ser humano en el mundo, de hecho la cuestión que se plantea la poeta es válida para todos: ¿cuál es el sentido de nuestro hacer, cuando los resultados están destinados a no ser perdurables en la función que le hayamos dado, en el caso de las dos mujeres, de apoyo? No es extraño que el poema *Penélope desteje* describa una atmósfera y un estado emocional existencial más que la acción específica del destejer o las razones propias que Penélope presenta en el mito. La hora del destejer se convierte en una fase del día en la que “todo se asoma hacia la nada”, un tiempo pues, durante el que nos sentimos solos y vacíos y todo lo que hacemos se despoja de su sentido: como se lee en el poema,

hay un lento desastre en estas horas
que parecen las únicas del día,
las que nos dejan en el viejo límite,
las que no pueden entregarnos nada,
a las que no pedimos nada (24)

Así la poeta asocia la hora del dolor máximo o del sinsentido con el atardecer que es el momento en el que Penélope desteje. Parecen las únicas horas del día porque en ellas uno se olvida del resto del tiempo probablemente haciendo cosas y rellenándolo de sentido y cotidianidad. Las horas son el sujeto de las tres oraciones subordinadas relativas de los vv. 2-3-4 y complementos indirectos de los vv. 1-5; de este modo, parece que la responsabilidad de esta destrucción esté en algo externo a nosotros. Sin embargo, en el último verso el sujeto se convierte en “nosotros” porque somos nosotros, en realidad, quienes nos dejamos llevar por la sensación de vacío del día que muere, y ya desistimos de reconocer el valor y el sentido de todo lo que ocurre. En conclusión, el destejer se convierte en metáfora del tiempo en el que se reconoce la vanidad de toda actividad humana.

III.VII *El conocimiento imposible: entre pasado y futuro*

llega el día en el que la persona dice que tiene 30 años. Afirma su propia juventud, se pone en relación con el tiempo, coge su lugar, reconoce que se encuentra en cierto punto de la curva, que confiesa que tiene que recorrer. Él pertenece al tiempo y, a causa del horror que lo atrapa, lo reconoce como su peor enemigo (Camus, 1942:17)

Es interesante volver al momento en que la poeta se coloca en un tiempo preciso de su vida, es decir, cuando escribe “los ansiosos esfuerzos de estos treinta y seis años míos” en *Espejismo: Penélope y la mujer de Lot*. De este modo, de hecho, empieza a pertenecer a la dimensión del tiempo, es decir, toma conciencia de ello. Resulta interesante la comparación entre tejido y tiempo cuando escribe: “Era un tejido tan imposible como el tiempo” en el poema analizado en el apartado anterior, *Monólogo*. Si se indica que es imposible reconocer el sentido y la utilidad del trabajo de Penélope es porque está destinado a deshacerse continuamente; en consecuencia, es imposible comprender el sentido del tiempo, bien sea pasado, futuro o presente. Es imposible entender el pasado porque sus días ya “se arrugaron” y no es posible “añorarlos sin desconfianza”: cuando dice que los días se arrugaron quiere decir que el tiempo ha transformado los días que ya en el recuerdo no son lo mismo de lo que realmente fueron, como la piel que con el tiempo se arruga y cambia de aspecto. Por esta razón, no es posible añorar el pasado sin desconfianza, es decir, no es posible pensar que recordar sea volver a vivir una y otra vez la situación objeto del recuerdo. Cuando Penélope, en el poema *Operación*, se pregunta dónde estarán las cosas que le faltan, dónde se habrán ido todos los detalles, intenta crear una relación lógica de su vida, un cálculo matemático, sin embargo, los números no cuadran:

y voy sumando -no sé cómo-
penas con abandonos y alegrías
y voy sumando unas con otros
sólo por ver cómo crece la columna
y presintiendo que al llegar a un punto
habrá que colocar el viejo cero

aquel que nos sobró cuando multiplicábamos (52)

Ese viejo cero equivale a la muerte porque la muerte hace que el tiempo transcurrido y el cálculo de la vida resulten vanos. El deseo de comprensión y, sobre todo, de totalidad de la vida está alterado a causa de la certeza de que llegará un día en el que la muerte habrá sustituido la vida. Desde la conciencia de la muerte, la idea de futuro no puede ser más reconfortante que la del pasado y, por esta razón, la mujer se define a sí misma como “un oráculo que no cree en el futuro” (21); e indica una sensación de desesperanza como se lee en otro poema: “porque no poseemos nada,/ ni siquiera la vaga sombra de futuro/ que a nuestra infancia responsable pervertía” (61). En este ejemplo, hay una oposición entre la madurez y la infancia: durante la infancia, de hecho, se tiene una idea de futuro que se suele rellenar con la esperanza y se convierte en el tiempo de la felicidad posible y de mejora. Sin embargo, el futuro representa una esperanza falsa, es decir, una ilusión, porque al final desemboca en ese “viejo cero”, en la muerte; por esta razón, ella habla de “sombra de futuro” y utiliza el verbo “pervertir”. En consecuencia, Penélope, como todo el mundo, siempre ha dejado que el tiempo la llevara; pero ha llegado el tiempo en el que le toca a ella llevar el tiempo. Generalmente se confía en el porvenir, como ha hecho Aguirre en su niñez y hasta sus treinta años. Sin embargo, de repente se ha dado cuenta de que estas son incoherencias puesto que, al final, el futuro que se desea no es otra cosa que la muerte.

Por otro lado, como se lee en el poema *Ítaca*, la isla convierte a sus habitantes en “ciegos vigías de una senda/ que se va haciendo” (14) sin ellos: el sendero frente a los habitantes representa el futuro. Ellos son vigías de la senda en el sentido de que muestran preocupación por el futuro y quisieran tan solo verlo, es decir, tener la certeza de que hay futuro para ellos. No obstante, son vigías ciegas porque se les niega esa visión de la senda que además se forma sin ellos. De este modo, a la imposibilidad de ver el futuro se añade la imposibilidad de ser sus artífices. Como ya se ha dicho, la poeta expresa muy bien el malestar del hombre que, desde su inhóspito presente quiere pensar en el futuro y se da cuenta, sin embargo, de que este no es reconfortante, porque no se puede conocer y lo único que se sabe es que desemboca en la muerte; por lo que su labor de vigía resulta inútil. Por otro lado, ni siquiera puede evitar pensar en eso u olvidarse de él porque, como explica Penélope, “no existe olvido para la ignorancia” (14). En otros poemas, la referencia a la muerte es más

evidente. En *La confianza*, por ejemplo, Penélope se pregunta retóricamente cómo, hasta ese momento, no ha sido capaz de entender que el dolor es tan humano como el hombre y la muerte tan humana como la vida:

¿Cómo no imaginé que la desolación
tenía un rostro tan humano?
¿Cómo fui tan osada que le supuse
máscaras odiosas y la tranquila lejanía
de la viejas leyendas?
¿Cómo no supe ver hasta tan breve espacio
la monótona dignidad de su presencia?
¿Cómo he podido ser tan joven a pesar de todo?
Penélope, ¿cómo has sido capaz de presenciar la muerte
sin comprender que te contaminaba?

Dioses, impronunciabiles dioses, cuánta piedad
os ha debido producir mi ingenua confianza (65)

En este poema, es visible la existencia de una línea divisoria entre una Penélope del pasado y otra del presente. Su confianza ingenua y pasada se entiende porque, como bien explica Galimberti, generalmente la muerte se concibe como algo indeterminado, que un día u otro ocurrirá, pero que por ahora no *está presente* todavía; así que no nos amenaza. Si decimos “se muere”, se difunde la convicción de que la muerte siempre se refiere al *se* anónimo. La interpretación pública del *estar ahí* dice: “se muere”; pero se alude siempre a los demás con ese *se* anónimo y así se da a entender: “no soy yo”(2014:254). El poema se compone en 12 versos y dos estrofas: una que abarca los primeros 10 versos, y la segunda compuesta por los dos últimos. En la primera parte, la anáfora “cómo” constituye el arranque de cuatro preguntas retóricas, a través de las que Penélope se culpa por su confianza en la vida, por su ingenuidad. Se considera osada por haber pensado que el dolor pertenecía a la dimensión de la imaginación y no a la de los humanos. El estilo narrativo inicia un crescendo, tanto en la gravedad de las preguntas, como en los reproches, hasta el punto de desembocar en un cambio en la manera con la que Penélope se dirige a si misma: antes ha hablado en primera persona, mientras que en los vv. 9-10 pronuncia su propio nombre a través de un apóstrofe y añade otra pregunta retórica con un “cómo”. En esta parte el

reproche es mayor, porque se remite a la experiencia directa de Penélope con la muerte: ella ha asistido a la muerte de alguien por lo tanto su ingenuidad no tiene excusas.

La “nueva” Penélope, en cambio, sí sabe y toma en consideración la idea de reducir la importancia que antes había asociado a la vida misma, como se lee en *Noviembre*:

Si lo que un día fuimos ya no existe,
si es mentira que un pecho salvaguarde,
si después descubrimos que es tan sólo
volcán en que se quema hasta la misma llama,
si advertimos con ira que la vida,
nos asesina con su lóbrego aliento
y recorre después nuestro cadáver
con deslumbrante presunción,
si comprobamos esta angustiada realidad:
guadañas hay donde hubo besos reales,
crisantemos mezclados con las sílabas,
anticipada muerte, estafa,
¿por qué no desprender el suave velo
y dejarnos al aire toda la mortandad?
Quizá arrancaríamos también la vida usada
y empezaríamos a vivir como auténticos muertos.

El poema es una forma de enfrentarse al sentido de la pérdida. Al principio destaca el elemento de la nostalgia: el pasado se convierte en algo que existe sólo gracias a quienes lo cuidan en su memoria (el pecho que salvaguarda) y se define como una mentira, es decir, uno cuida de algo que no es verdadero por irreplicable y perdido para siempre. Luego presenta la ira contra la vida que es la responsable de esta pérdida constante que se convierte en una anticipación de la muerte; al final, plantea una cuestión importante haciendo referencia al suave velo que puede corresponder al velo de Maya, símbolo que desde Schopenhauer²⁴ representa el elemento que impide que el hombre entienda la verdadera naturaleza de las cosas, del mundo y de la vida. En el caso específico, desprender el velo quiere decir para Penélope entender que *ella* va a morir y que no *se* muere en general (dejar al aire la

²⁴ El velo de Maya es fundamental en la filosofía de Schopenhauer y se expresa en *El mundo como voluntad y representación*, 1819. También está en poetas como Darío (*Azul*, 1888).

mortandad). En consecuencia, se pregunta si la nueva conciencia tiene que desembocar en abolir cualquier sentido en el presente y eliminar la nostalgia (arrancar la vida usada), es decir, vivir como muertos. El “quizá” muestra que se plantea una cuestión y se expone una hipótesis que no confirma ni rechaza.

Ahora bien, el principal deseo del espíritu, incluso en sus procesos más evolutivos, se conecta con el sentimiento inconsciente del hombre frente a su universo: exigencia de familiaridad (de la que se ha hablado más arriba) e impulso a claridad (Camus 1942:19-20). Penélope muestra su deseo de explicar su tierra y su mundo que hasta cierto punto presenta como un mundo humanizado y familiar, aunque de sesgo negativo. Sin embargo, más adelante se encuentra en un mundo inhumano; de este modo ha surgido la experiencia de extrañeza en ella. Ahora resulta que esta sensación de extrañeza y de exilio es algo sin remedio, porque ella ya no tiene recuerdos fieles de su pasado ni la esperanza de una tierra prometida: “Este divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y la escena, es precisamente el absurdo” (10). Además, el primer paso del espíritu humano consiste en distinguir entre verdad y falsedad. Sin embargo, Aristóteles ya nos mostró que cada intento de distinguir es una contradicción porque “a la hora de afirmar que todo es verdadero, afirmamos la verdad de la enunciación opuesta y, por consiguiente, la falsedad de nuestra tesis. Si decimos que todo es falso, esta enunciación también resulta falsa” (19). Penélope se da cuenta de la imposibilidad de unificar y comprender en el poema *Escúchame*:

Si supierais que ya no busco la verdad,
que hace ya mucho tiempo
que abandoné el terrible juego
en el que tantas cosas útiles para vivir
-y que por eso en su momento fueron hermosas-
se consumieron irrevocablemente.

Si supierais que ya no puedo buscar la verdad
porque verdad es todo,
incluso lo otro,
y sobre todo y más verdad que nada
ese vacío que deja la verdad
y que supongo que cualquiera
puede advertir cuando me mira.

Si supierais lo de verdad que es todo,

lo inconcebiblemente cierto,
estoy segura que comprenderíais
y tal vez me ayudases a encontrar una forma
de escapar a esta verdad degenerada (69)

En este poema resulta clara la trayectoria de Penélope hacia la verdad. En un principio, empezó la búsqueda de la verdad que identificaba con todo lo que era útil para vivir: se trataba pues de una verdad positiva. Sin embargo, como todo lo útil de su vida ya no está y era lo que la ayudaba en la búsqueda, concluye que no existe una verdad absoluta sino muchas o ninguna, que viene a ser lo mismo. Por lo tanto, ha descubierto el absurdo, que se identifica en la segunda estrofa con ese vacío que deja la verdad, como se lee en el v. 11. Si la verdad es todo, también lo falso es verdad: por consiguiente, es imposible unificar la vida en un principio único. La imposibilidad de comprensión deja a Penélope un vacío interior; la mujer se queda sin seguridad alguna. Aun así, es importante ahora precisar que el absurdo del mundo no deriva de la imposibilidad de conocerlo. No hay duda de que el mundo es irracional, pero el absurdo deriva, más bien, de la comparación entre el mundo irracional y el violento anhelo de claridad del hombre (Camus 1942:23). Esta comparación se halla perfectamente en la actitud de Penélope. Ella quisiera que alguien la ayudara a escapar de esa verdad. Si nos centramos en la palabra “verdad”, se ve que en la primera estrofa corresponde al objeto de búsqueda de Penélope; en la segunda representa la imposibilidad de conocimiento y unificación de la vida; mientras que en la tercera se convierte en el símbolo del absurdo mismo- Por esto se trata de una “verdad degenerada”. El verbo “escapar” implica un dentro donde ella se encuentra que es precisamente el absurdo del mundo. Es paradójico que el verdadero absurdo deriva del hecho de que ella quiere eludirlo, es decir, sigue mostrándose “humana” y quisiera encontrar la forma de darle sentido y familiaridad al mundo.

III.VIII Las consecuencias del absurdo. Autofagia: Penélope se retira dentro de sí

A partir de ahora, se analizarán las consecuencias del absurdo, es decir, las diferentes opciones que Penélope toma en consideración a la hora de reaccionar frente a su descubrimiento y a la solución que elegirá, clave para entender su forma de ver la existencia. Frente a un mundo irracional y lleno de dolor, la pregunta que debe de haber surgido en Penélope es ¿merece la pena vivir? A esta pregunta sustancial se intentará contestar.

Los poemas *El escalón* y *Autofagia* son una muestra de una de las actitudes de la poeta, donde se vuelve a mostrar la importancia simbólica del cuerpo en la existencia humana. Como se ha dicho en los apartados anteriores, no basta con que el cuerpo tenga una perfecta estructura anatómica para estar-en-el-mundo, porque su funcionalidad se coloca más allá de las posibilidades que le ofrecen los sentidos o su anatomía. Lo que importa de verdad es su interés hacia el mundo. Vamos a ver qué sucede cuando el cuerpo deja de representar abertura y empieza a representar, por el contrario, clausura. Penélope toma en consideración la idea de retirarse dentro de sí o, aún peor, la autofagia, como forma para escapar de la realidad. En el poema *El escalón* se lee:

me vuelvo hacia el rincón de la desdicha
intentando esquivar el asta absurda,
intentando retroceder hasta mí misma,
hasta el rincón que sólo visita mi angustia,
hasta ese hueco que a nadie reconoce,
intentando bajar el escalón que un día subiera,
intentando volver hacia la madriguera fría
y esconder en sus sombras
el corazón retrocedido y triste. (68)

Mientras que en *Autofagia* se lee:

Es como si el entorno me redujera hasta mí misma,
como si me empujara desde mis manos y mis ojos
hacia el negro agujero de mi sangre (58)

En estos versos se describe la atmósfera de pánico que vive Penélope: se nos presenta mientras intenta esquivar el asta absurda: nótese el importante uso que hace ella misma del adjetivo “absurdo” que se refiere al asta, es decir, a la vida que se arroja a ella como si fuera un enemigo. La solución, la verdadera ruta de escape parece ser dirigirse hacia sí misma y, de este modo, aislarse. Sin embargo, no se trata de una acción que se lleve al cabo fácilmente: define el rincón hacia el que se dirige como un rincón de la desdicha, el lugar donde solo va su angustia, que no reconoce a nadie más que a ella y, por consiguiente, extraño al mundo. Es un lugar frío que define como “hueco” o “negro agujero” de la sangre, imágenes que explicitan el sentido de vacío de ese espacio. La poeta crea un oxímoron a la hora de juntar al adjetivo “frío” con el término “madriguera”: ese lugar dentro de sí está pensado para ser una madriguera, es decir, un lugar consolador como ya su tierra no consigue serlo. Sin embargo, el corazón triste no puede recibir ningún tipo de ayuda en un lugar en sombra. Ella misma se da cuenta de que la acción de irse hacia sí misma es una regresión, de hecho, habla de “retroceder” y “volver”, utiliza la metáfora espacial del *bajar* el escalón que un día había subido o, por último, afirma que su corazón ha “retrocedido”. Por lo tanto, el movimiento desde el exterior (el mundo) hacia el interior (sí misma) representa dar pasos atrás en el proceso de aprendizaje del dolor que se propone impedir que el dolor la someta. Representa una derrota porque la solución al absurdo del mundo no puede encontrarse fuera del mundo. Remitimos a lo que explica bien Galimberti:

En esta ambivalencia, el cuerpo tiene que huir de sí para cuidar de sí. Su cuidado para sí es el cuidado para el mundo; el cuerpo se so-corre solo si corre hacia el mundo. En este sentido el cuerpo está siempre fuera de sí, es intencionalidad, trascendencia, inmediata salida hacia las cosas, apertura original, proyecto continuo y, por eso, proyección futura. En este arrojarse fuera de sí, en este pro-yecto, el cuerpo está siempre superando por las cosas hacia las que se extiende; en consecuencia, yo soy mi cuerpo solo si no lo soy, solo si me supero para estar en el mundo. Para quienes no se superan y se entretienen en sí, el cuerpo se convierte en un impedimento, aquel impedimento que yo soy para mí mismo cuando rechazo que soy apertura original (133)

La protagonista se embosca dentro de su cuerpo convirtiéndose así en su mismo obstáculo porque se cierra al mundo y el resultado es fatal. Se lee en *Autofagia*:

Es como si las cosas me obligaran a una horrible autofagia:
soy a la vez huesos y perros.

En una pieza Prometeo y el buitre. (59)

Destaca a la vez que resulta asombrosa la referencia a una enfermedad tan impresionante como la autofagia, que es el estímulo que una persona siente para morder su cuerpo y comer sus partes hasta que el dolor no supere el gozo. Nótese, por un lado, la responsabilidad que Penélope asocia a las cosas en este poema. Ya son cosas que la han desmentido, que no pertenecen a su esfera de humanidad; el placer, que es base de la enfermedad verdadera, aquí no tiene lugar: la autofagia no es una elección y es horrible. Luego se compara con Prometeo y el buitre cuya historia revela: tras regalar el fuego a los hombres y desobedecer a Zeus, Prometeo fue encadenado en una montaña donde un águila (el buitre) cada día come su hígado, que vuelve a formarse inmediatamente después. Del mismo modo, se compara con el perro que muerde el hueso y con el hueso mismo. En conclusión, estas dos comparaciones que se acercan mucho a la idea de autofagia, demuestran que la vía del aislamiento no es en absoluto una solución, sino una prosecución del dolor e, incluso, convierte a la protagonista en víctima y ejecutor, verdadera responsable de otro mal contra sí misma.

III.VIII.1 El suicidio

En este apartado se analiza la segunda opción que sopesa para acabar con su dolor: el suicidio que, como escribe Camus, “en cierto sentido, como en el drama, es confesar: confesar que la vida nos ha superado o no la hemos entendido.... Es confesar que no merece la pena” (1942:9). En el mismo modo en que el escritor francés se interesa por la relación entre el absurdo y el suicidio, es decir, la medida en que el segundo puede ser la solución del primero, queremos analizar la relación entre la protagonista de Ítaca y el suicidio: hasta qué punto cree poder solucionar el absurdo de su vida a través de esta acción. Hay dos poemas que muestran el deseo de suicidio de Penélope: *El oráculo* y *El muro*. El primero comienza con estos versos:

Has ido una vez más hasta la orilla

y esta vez has mirado el horizonte
con la avidez del fugitivo (21)

El primer verso presenta una escena conocida, el paseo cotidiano de Penélope hacia el mar que en otros poemas indicaba su deseo de evasión, la esperanza de una tierra prometida más allá del mar. Además, representaba su obligación diaria, así como tejer y deshacer la tela. Siempre que el hombre descubre el carácter inhumano del mundo y avanza lento pero inexorable de la muerte, cada hábito puede perder su sentido: “Morir de forma voluntaria supone que se haya reconocido, aún instintivamente, el carácter insustancial de este hábito, la falta de cualquiera razón para vivir, la inclinación insensata de la inquietud cotidiana y la inutilidad del sufrimiento” (Camus, 1942:9). El reconocimiento de Penélope es patente cuando añade a la costumbre lo puntual de “esta vez”: el complemento circunstancial de tiempo subraya la diferencia de significado que adquiere esa misma acción a través de esa “avidez”.

En el mismo poema, Penélope mira “las aguas con premura:/ con premura cansada”: el cansancio es un elemento importante porque es el elemento que surge al final de los actos de una vida automática (9), aquel estado psico-físico que no permite repetir los gestos de la costumbre casi por inercia, sino que hace que uno se detenga a reflexionar sobre las causas de su estado. El cansancio, de este modo, despierta la conciencia y provoca algo que puede desembocar en un regreso al estado anterior. En otras palabras, cuando termina la sensación de cansancio uno vuelve a entrar en la cadena casi de forma inconsciente. Aunque también y por contraste, puede desembocar en el despertar definitivo con dos alternativas: el suicidio o el restablecimiento. Por esta razón, Camus escribe: “El cansancio parece algo desagradable, sin embargo, en este caso, tengo que concluir que tiene sus ventajas. De hecho, todo empieza con la conciencia y nada tiene valor si no por medio de ésta...” (1942:16). Por lo tanto, nos preguntamos qué alternativas tiene Penélope si su cansancio despierta su conciencia de forma definitiva: mirar con avidez, que es el anhelo o deseo de obtener algo, indica que quiere escapar; pero esto no representa la novedad de “esta vez”, porque ya en otros poemas lo ha descrito y otras veces lo ha experimentado. Por tanto, la fuga de este poema adquiere una acepción diferente e indica su voluntad de morir, su curiosidad por saber quién podría darse cuenta de su ausencia; incluso piensa en los vínculos que tiene con la “naturaleza impávida (21).

Y se pregunta:

¿Piensas ahora en destruirlos,
piensas en escapar negando
ese sendero que han formado tus pies? (21).

Penélope está reflexionando sobre la posibilidad de morir y sus consecuencias, se pregunta si de verdad está convencida de que quiere borrar su pasado, el recorrido vital que ha atravesado; en definitiva, si de verdad no merece la pena. Sin embargo, todos estos razonamientos son en sí la prueba de que no quiere quitarse la vida de verdad; de hecho, se contesta a sí misma: “Lo sientes, no lo piensas,/ no se puede pensar la ruina.” Camus mismo, piensa que es muy raro que uno se quite la vida tras reflexionar, porque lo que desata la crisis es incontrolable casi siempre (9).

El otro poema donde se hace referencia al suicidio, *El muro*, presenta la tierra como un desierto, un vacío espejo del vacío existencial de Penélope. Ahora bien, lo que nos interesa es otra parte del poema donde la idea de acabar con su vida resulta aún más patente que en el poema anterior: “si ahora echara a correr/ podría salirme de ella totalmente.” –dice- y todavía: “comprendió que iba a ser muy fácil,/ se trataba sencillamente de correr,” para acabar con:

Meditaba, aturrida:
tal vez llegue a algún sitio
o puede que por fin salga de todos.

Ingenuamente tomó una decisión (80).

Como explica la autora en una entrevista, “el personaje está dispuesto a saltar desde la Roca de Tarpeya”²⁵, sin embargo, inmediatamente después ve un muro, así que “Giró vertiginosamente la cabeza”; es decir, al final Penélope no lleva al cabo la acción. Es importante subrayar la renuncia de la mujer a la pérdida de su vida porque según Camus, el suicidio “es la aceptación de los límites de uno” y, por lo tanto, “todo está consumado; el

²⁵ entrevista presente en la obra *New tales of the ribe*, Osan, p. 96.

hombre vuelve al ámbito de su historia esencial. Su porvenir lo distingue y se precipita en eso. Se puede decir que el suicidio soluciona el absurdo porque lo arrastra hacia la misma muerte” (Camus, 1942:51). En consecuencia, a la hora de rechazar el suicidio, Penélope se niega a solucionar el absurdo a través de la muerte; de hecho, “para mantenerse, el absurdo no puede tener solución. Huye del suicidio porque es al mismo tiempo conciencia y rechazo de la muerte (51). En conclusión, el mundo absurdo requiere que uno se quede o salga de él. Penélope ha tomado en consideración la segunda opción pero sin llevarla al cabo; la mujer se queda en Ítaca, es decir, elige la vida. Puesto que ya ha entendido que mantenerse vivo no quiere decir vivir en el mundo perdiendo el contacto con todo a través del aislamiento, nos interesa saber de qué estaba hecho ese muro, es decir, las razones que la mantienen en vida.

III.VIII.II Renovar el absurdo: aceptación de la ambivalencia

Como explica Camus, una persona que descubra algo se convierte en víctima de ese descubrimiento. Por esta razón, cuando uno descubre el absurdo, estará ligado a él para siempre. Un hombre sin esperanza alguna, y encima consciente de serlo, ya no pertenece al porvenir. Pero también resulta natural que se esfuerce para salir del universo que ha creado (Camus, 1942:32). Puesto que ya Penélope ha eliminado la opción del suicidio, “salir” puede querer decir otra cosa. Por ejemplo, alguien puede salir del absurdo entregándose a Dios. De hecho, Dios es un ser que, por un acto ciego de confianza humana, de una vez lo explica todo. Nada conduce lógicamente a este razonamiento, así Camus habla de *salto* (33). En *Ítaca*, la presencia divina no es muy significativa puesto que solo se halla en dos poemas. De todos modos, nos interesa saber qué idea divina destaca en la obra. El primer poema que se analizará es *Los bienaventurados*, con un título que ya nos introduce en una dimensión religiosa porque los bienaventurados son los que gozan precisamente de Dios en el cielo y, además presenta un subtítulo donde se lee: “...ellos poseerán la tierra”(44). Sin embargo, tras un listado de a quiénes puede aplicarse esa definición, escribe: “esos que en tantas ocasiones/ desearían con urgencia/ que hubiese un dios al que pedir socorro.”(44) La dimensión religiosa, por lo tanto, se ve negada cuando los bienaventurados son quienes no creen en la existencia de Dios, aunque quisieran que existiera para que los ayudara. Por otro lado, en el

poema *La confianza*, se lee: “Dioses, impronunciables dioses, cuánta piedad/ os ha debido producir mi ingenua confianza” (65). Aquí la existencia de la divinidad está presente, pero es importante notar que antes se hablaba de un Dios, mientras que ahora se habla de dioses. La razón puede estar en la diferente voz poética: antes quien hablaba era Aguirre mientras que en este caso es Penélope, pues existe una diferencia religiosa en las épocas de las dos mujeres, monoteísta la una y politeísta la otra. No tenemos la certeza de que Aguirre se compare con esos bienaventurados y no crea en Dios; así como no es imposible que esos versos representen una duda de un momento más que una forma de ateísmo. Lo cierto es que ambas mujeres no ven en la divinidad la solución al absurdo de la vida. Algo coherente con una forma existencial absurda porque si me entrego a Dios o encuentro otras vías para evitar lo absurdo, se habla de “regresión del espíritu frente a lo que el espíritu revela” (47). Por tanto, si el absurdo existe está en el universo del hombre. Cuando la noción se convierte en trampolín para alcanzar la eternidad, ya no está conectada con la lucidez humana y el absurdo deja de ser la evidencia que el hombre experimenta sin aceptarla. La lucha se evita. El hombre integra el absurdo y, de esta manera, borra su aspecto fundamental que es oposición, divorcio, tormento. Este salto es una manera de sustraerse... Para las personas que dan el salto, la razón es vana pero hay algo detrás. Por el contrario, para un espíritu absurdo, la razón es vana pero no hay nada detrás de ella (35).

Ya se ha dicho que el absurdo consiste en una comparación entre términos: un fiel mueve todo el peso hacia uno solo de los términos y destruye el equilibrio. Resulta vano negar completamente la razón. La razón tiene un orden propio en el que resulta eficaz y que es precisamente el orden de la experiencia humana. Empezando por allí, querríamos que todo fuera claro. Si no lo conseguimos, si el absurdo surge en una circunstancia y es el punto de encuentro entre la razón eficaz pero limitada y lo irracional que siempre vuelve a nacer, sacrificando todo a lo irracional, se suprime la exigencia de claridad y el absurdo desaparece. Pero Penélope no realiza esta operación sino que reconoce la lucha. No desprecia totalmente la razón y admite la irracionalidad. Abraza todos los datos de la experiencia y solo sabe que, mientras mantenga la conciencia atenta, no le queda espacio para la esperanza. Algo patente en el poema *La espera* cuando dice: “Nada ayuda tanto como la realidad” (28). Otra clave es el poema *La felicidad* donde acusa a todos los que quieren que sea feliz y se despide de este tipo de personas. Dice: “no puedo confiar en vosotros,/ extraños que me habláis de la

felicidad/ que pronunciáis esa palabra sin temor,/ que la arrojáis sobre mi vida”. Siente que esa palabra es como un arma que los demás empuñan apuntándola. El poema continua:

Adiós, para siempre adiós,
si en el nombre de la cruel adolescencia
queréis que olvide la inútil pero cierta vida,
adiós, si pretendéis de mí
un corazón de veinte años,
adiós, si todo lo que esperáis
es que sea feliz.

Si os empeñáis en que no sepa,
en que olvide mis tristes horas de felicidad,
en que las haga puras y falsas. Adiós.

Como se ve, promulga la lucidez, estar en vida entre lo racional y lo irracional sin perder el equilibrio entre ambos. Antes lo irracional por lo que se perdía el equilibrio estaba representado por Dios; aquí, en cambio, está representado por la felicidad. Porque ser felices en un mundo absurdo quiere decir olvidarse de la lucha, volver a dejar que la conciencia duerma, olvidarse de la vida, y no saber. En los últimos versos es interesante cómo explica bien la ambivalencia de la vida que por cada momento feliz te da otro infeliz: las horas de felicidad son tristes y si solo son felices, es decir, puras, se vuelven falsas. El poema se cierra con estos versos:

Hasta para morir sé que preciso un territorio,
un pedazo de tierra conocido
donde es casi seguro que no caben
la muerte y la felicidad.
Os digo adiós antes que como a los antiguos cristianos
me arrojéis a las fieras felices.
No os he oído esa palabra que reúne,
esa palabra savia que nos reparte la vida
y ama lo mismo al tronco que a la hojas.

Cómo queréis que sea feliz. Os tengo miedo.

Según Penélope, en cualquier pedazo de tierra del mundo no caben la muerte y la felicidad: deja claro que la razón por la que no se puede ser feliz en la vida es la inevitabilidad de la muerte. Sugiere que la palabra que rehuye es precisamente la palabra “muerte”. El poema es sorprendente porque presenta algo positivo, la felicidad, como un mal; mientras que visualiza lo tradicionalmente negativo, la muerte, como algo que reparte la vida. En realidad, lo que critica es el desequilibrio entre lo racional y lo irracional que provoca dar peso a la mirada que no quiere ver y solo cree en algo que está tanto en el corazón del hombre como lejos de la realidad. Penélope es una mujer absurda porque rechaza el salto a pesar de hallarse en el peligro, en el instante que lo antecede; la honestidad está en esa cresta vertiginosa y todo el resto es subterfugio, engaño. Penélope se opone al mundo con toda su conciencia y exigencia de familiaridad. La conciencia es para Camus un elemento fundamental para mantener vivo el conflicto, esa fractura entre mundo y espíritu, porque si quiero conservar el conflicto, tengo que hacerlo a través de una conciencia perpetua que siempre se renueva, que está siempre tensa. En su caso, la conciencia es perpetua sobre todo en dos poemas muy significativos de la obra: *Drago* y *Drago revisitado*. Empezamos con el primero:

Ahora que estoy tan sola como el mundo
porque la noche llega de pronto
y no podemos saber cuándo acaba,
ahora que el mar hasta mi casa llega
con su clamor de muerte poderosa
y su aroma desatado de vida,
en este viejo instante de fatiga
que desnuda las cosas y las rompe
como me ha roto a mí

voy a soltarme el llanto,
a ocultarme con las manos los ojos,
a decirme que todo importa,
hasta el oscuro clamor que no cesa,
hasta la herida que no se restaña,
hasta el amor, la impotencia y el odio.

Ahora que estoy tan sola
que necesito de todo lo que vive y no responde,

ahora que la vida me llega
como un eco de algo muy importante que no logro entender,
voy a mirarme el corazón,
a consentir su muerte migratoria,
su respeto hacia todo lo que vive,
y a sonreír con él, tal vez sin causa,
ante este hermoso árbol
que misterioso crece
justificando inútilmente al mundo.

Este poema presenta 26 versos que se reparten en tres estrofas. La primera estrofa describe la situación actual de Aguirre, expresada a través de la anáfora con “ahora que” en los vv. 1 y 4 y a través del complemento circunstancial de tiempo del v. 7, “en este viejo instante de fatiga”. Penélope nos coloca así en sus circunstancias: su soledad que se transmite al mundo, es ese momento en el que se despierta la conciencia representada por el viejo instante de fatiga; la ambivalencia del mar que remite a la muerte y a la vida al mismo tiempo; la cor-respondencia entre las cosas y ella como se ve en los vv. 7-8-9. Cuando escribe que el viejo instante de fatiga desnuda las cosas y las rompe como la rompió a ella, sugiere que la nueva conciencia del absurdo de la vida revela las cosas como realmente son y las deja sin sentido, así como deja sin sentido la vida misma de la protagonista.

En la tercera estrofa se repite el esquema de presentación de las circunstancias de Penélope a través de la anáfora “ahora que” en los vv. 16-18: se repite la soledad y se añade la pérdida de la “humanidad” del mundo y de los demás cuando escribe que necesita de todo lo que vive y no responde, y la incomprensión de la vida no porque le llega como un eco de algo muy importante que no logra entender. Después de colocarse en su tiempo y en su estado emocional actual, plantea sus soluciones en la segunda estrofa y en la segunda parte de la tercera. Empezando por la solución de la tercera estrofa, cuando la mujer dice que va a consentir la muerte migratoria de su corazón, sugiere que va a dejar que transcurra ese instante de soledad y desconexión con el mundo (el instante de fatiga). De hecho, se trata de una muerte migratoria, es decir, que la va a llevar a otro lugar, a otro momento, a otra sensación, pero dentro del mundo. Penélope no hace el salto: más bien el paso inmediato que da tras la muerte del corazón es la aceptación del conflicto entre su aspiración hacia una racionalidad imposible en el mundo, por un lado; y, por otro, el mundo irracional y vivo. El

árbol al final del poema representa la vida que se recrea continuamente y es precisamente tras ese estado de desesperación cuando ella puede sonreír mirando el árbol que justifica el mundo. No es un caso que el árbol crezca misterioso y que ella se ría sin causa: desde su racionalidad e imposibilidad de satisfacer sus deseos, ella se acerca al mundo incluyéndose en su carácter de incompreensión y ser-sin-causa.

En el segundo poema, *Drago revisitado*, la voz poética vuelve a la misma ciudad después de mucho tiempo y la presenta en su ambivalencia:

De nuevo la ciudad, mas ya
como el amor para nosotros:
patria y exilio al mismo tiempo (41)

Además, la ciudad la ofende y humilla porque le cuenta su historia; es decir, ella reconoce todos los lugares donde ha crecido. Pero, al mismo tiempo, lo que antes era de Penélope ahora ya no le pertenece y es solo de la ciudad. Se añade pues en este poema un sentido de nostalgia y de pérdida. También se halla el árbol que busca en su ciudad y se lee:

Una pesada ruina lo cercaba,
igual que el mar a la ciudad
mas no en abrazo como aquél.
Desolación y urbano páramo
donde se repartiera el dulce verde.
Grité en aquellas ruinas
para mostrar las mías.
Y mientras yo gritaba lo oí vivir tan fuerte
que su quehacer mató mi grito estéril.
Y me desesperé gozosamente viendo alzarse la vida
entre la ruina,
hacerla nutrición, extensa savia
y último don de crecimiento.

En este caso, la mujer va a visitar el árbol a propósito y se da cuenta de que a su alrededor ya no está el paisaje verde de un tiempo, sino desolación, páramo, ruina. Por tanto, Penélope grita frente a esa desolación, aunque frente a la vida que emana el árbol debe matar

su grito. El oxímoron del “desesperarse gozosamente” demuestra la aceptación de la ambivalencia del mundo, que alberga muerte y vida al mismo tiempo.

En lo que concierne a la ambivalencia, es interesante la elección del título de los dos poemas donde se hace referencia a un drago: el drago, de hecho, es un elemento que toma diferentes significados según la tradición que se utilice. En occidente, es símbolo de peligro y de muerte, mientras que en oriente es símbolo de fuerzas benéficas y de creación. Pues el drago, del que se hace referencia solo en los títulos, se convierte en símbolo de la ambivalencia de la vida, de la aceptación del bien y del mal, ambas partes de la experiencia humana.

Por otro lado, es importante fijarse en la referencia que hace de la noche mientras describe en *Drago* su estado de agonía: “porque la noche llega de pronto/ y no podemos saber cuándo acaba”. De hecho, Camus compara la noche con el absurdo y dice:

Si hay que encontrar una noche, que sea la de la desesperación, que se queda lúcida, noche polar, vigilia del espíritu sobre la que se abrirá, quizás, aquella claridad blanca e intacta, que delinea cada cosa a la luz de la inteligencia (59).

En definitiva, la noche polar es la que encuentra Penélope; así concluye que vivir es darle vida al absurdo, lo que significa saberlo mirar. En consecuencia, según Camus, la posición filosófica más coherente es la rebelión, una confrontación constante del hombre y de su oscuridad. Esta rebelión es sin esperanza; es la certeza de un destino aplastante, sin la resignación que debería acompañarla (50). La rebelión de Penélope empieza a verse en la segunda estrofa de *Drago*, cuando dice que todo le va a importar, que va a cuidar de lo que ocurre en el mundo: *Todo importa* se convierte en el mayor acto rebelde frente a un mundo absurdo más allá del cual está la nada. A través de la anáfora de la preposición “hasta”, indica que les van a importar hasta el dolor -que representa a través de la imagen del oscuro clamor y de la herida que nunca se restaña-, el amor, la impotencia, el odio... Por lo tanto, no solamente no va a fingir que estos sentimientos no existen, sino que va a vivirlos desde la profunda conciencia y el cuidado. Sentir la vida de uno, la rebelión y libertad con toda la atención posible equivale a vivir lo más posible.

A la luz de todo esto, se entiende mejor por qué no sería correcto pensar que el suicidio es rebelión, puesto que implica el consentimiento a la experiencia absurda; el

suicidio, así como el salto, es la aceptación del límite. Penélope y Aguirre no aceptan el límite sino su existencia, y hallan alternativas para seguir viviendo.

III.VIII.III Escribir y tejer: la acción como solución al absurdo

De esta manera, Penélope vuelve al mundo con rebelión y perspicacia, porque ya no sabe esperar. El infierno del presente es su reino, por fin (Camus, 1942:49). Antes de encontrar el absurdo vivía con unos objetivos y con la preocupación del futuro. Ella, como cada hombre absurdo, confiaba en el futuro o en los hijos... como si algo pudiera tener algún sentido o dirección. Pronto se da cuenta de que la única realidad en la que se puede confiar es la muerte. Por lo tanto, ella creía que era libre, pero simplemente se conformaba con las exigencias de unas metas a alcanzar y se convertía en esclava de su misma libertad. En cambio, la verdadera libertad es descubrir que no existe el mañana. Así vemos que Penélope le dice a Aguirre, en el último poema: “Francisca, no debes olvidar/ que la última recompensa es la muerte./ Pero tampoco olvides que la muerte/ no es más que un atributo de la vida.” (82).

En estos versos, se hace clara la invitación a mantener vivo el conflicto y la rebeldía, a que no olvidar que la vida es un absurdo, que hay que morir. Sin embargo, inmediatamente después, la pesadumbre de la orden se alivia cuando se presenta la muerte como un atributo de la vida, es decir, algo que forma parte de ella pues sugiere que no tiene mucho sentido tener una actitud trágica frente a esa realidad.

Como explica Camus, la única libertad que se conoce en la vida es la del espíritu y la acción. Ahora bien, si el absurdo destruye todas las probabilidades eternas, le devuelve a uno la libertad de acción y, además, la exalta. Esta privación de esperanza y de porvenir significa un crecimiento en la disponibilidad del hombre (1942:53) y, en nuestro caso, de Penélope y de Francisca. Por esta razón se entiende inmediatamente la apreciación de Penélope sobre el mar “que cuando el sol lo niega/ aumenta su clamor de fiera viva” (73) en *Durar también es vivir*. El mar es un elemento a imitar porque, a pesar de su ambivalencia, representa la acción y la reacción llena de energía, frente al sol que quiere quitarle todo sentido. Se trata de la misma reacción que Penélope quisiera para sí misma a la hora de enfrentarse con un mundo que busca privarle de todo sentido a su existencia. Por lo tanto, nótese en *El objeto* que

Penélope y Nausicaa
Seguirían tejiendo y destejiendo (27).

En este poema se asiste, en un primer momento, a la expresión de ciertas dudas sobre la figura de Ulises a la que nadie supo dar respuesta. Por tanto, el hilo de la incompreensión rodea la figura de Ulises. Tras este estado, las mujeres reaccionan, es decir, vuelven a actuar y siguen trabajando. La acción de Penélope, el tejer, y la acción de Francisca, el escribir, se convierten en la reacción, la libertad de las mujeres. Por otro lado, la poeta presenta en cierto momento a unos sujetos que consiguen vivir de verdad su experiencia absurda, y, por esto, son los que de verdad poseerán la tierra: habla de los bienaventurados que se han mencionado más arriba. Ellos son

los que edifican sobre el desengaño,
los cuidadosos que cosechan pasos
los fareros de la rutina,
los cómplices tenaces del trabajo (44).

Hallamos diferentes metáforas: edificar sobre el desengaño significa seguir construyendo a pesar del desengaño; cosechar pasos indica la acción de seguir adelante; el farero de la rutina es quien protege la rutina y la mantiene... Todas las metáforas y el último atributo, “cómplices” del trabajo, expresan la idea de que la única manera de vivir es mantener viva la acción de uno, mantener viva la voluntad de crear, de llevar a cabo acciones aunque no heroicas o especiales. Vivir la rutina desde la conciencia del absurdo es una forma de rebeldía.

Como se ve, la acción cobra un sentido fundamental en la obra, porque define a las protagonistas que reflexionan sobre lo que hacen y sobre el sentido de su hacer. Cuando Hannah Arendt busca nueva definición de la identidad humana (¿quién es el hombre?), la encuentra en una revalorización de la acción. Para ella, el rol de la acción es evidente, en el sentido de que se intuye de forma visible, a condición de que se acepten algunas premisas de carácter histórico y teórico: la más importante es la pluralidad, tanto de la condición humana como del mundo que el hombre habita. A este respecto, se lee en el poema *Desde Fuera*:

Penélope :

¿quién sería el extraño que quisiera
comprobar tu trabajo? (17)

El problema que se plantea Penélope es que nadie compruebe lo que ella hace. A través de este planteamiento, se entiende que la acción y la pluralidad de los seres humanos están estrechamente conectadas. La primacía de la acción se debe al hecho de que solo ella presupone como indispensable la presencia de otros hombres, su pluralidad. Amar, pensar, crear, querer, son facultades posibles en el aislamiento. Pero actuar es imposible sin que otros asistan, participen, reaccionen, contesten o se opongan. De ahí la necesidad de Penélope de que alguien conozca su trabajo.

Si la condición de pluralidad constituye el presupuesto y al mismo tiempo el sentido del actuar, si al pensar quién soy siempre estoy sujeto a la duda radical (como es patente en el cogito cartesiano), el actuar permite revelarse al actor, porque se muestra a los demás, y se manifiesta en su identidad y en su diferencia. El actuar en el aislamiento es una contradicción de términos: es impensable sin otros que confirmen de forma directa o indirecta, de forma explícita o implícita a quien actúa (Dal Lago, 1991:XV).

La identidad del actuar depende del hecho de que los demás participan en el evento del actuar. En otras palabras, el actuar de Penélope y Aguirre muestra la facultad de revelar el quién del agente, precisamente porque ellas se exponen a la presencia y a la mirada de los demás. La identidad que se manifiesta en el actuar no es el resultado de una afirmación del sujeto o de la conciencia, sino un evento que tiene lugar entre otros (XVI). De este modo, Aguirre y Penélope salen de la esfera privada de aislamiento y de intimidad ya sólo viéndose recíprocamente, y representan el actuar como éxtasis en el sentido etimológico de la palabra, es decir, como estar-fuera del individuo (XVIII-XIX). La mayor clave para esta lectura de la acción es el último poema, *Telar*:

Francisca, no debes olvidar
que la última recompensa es la muerte.

.

Pero tampoco olvides que la muerte
no es más que un atributo de la vida.

.

¿Quién cuidará de ti cuando el cansancio

ocupe el sitio de tu fortaleza?

.

Piensa en las veces que entraste en tu vida
como el turista irrumpe en la ciudad:
cualificándola por las reliquias del pasado.

.

Tú lloras demasiado, demasiado:
¿no será que sospechas de ti?

.

Déjale a tu tristeza
el sitio que le corresponde,
pero no le permitas que se arrogue
carácter de moral.

.

Penélope, ¿qué hacer con lo constante
en el reinado de la ambigüedad?

.

Piensa en ti misma
como en una insistencia,
pero no intentes consumarla.

.

No te asustes de la voracidad
de los que te aman:
su turno es anterior a los gusanos.

Esos que llamas otros son tu historia:
divídete a ti misma y perderás.

.

¿Quién cuidará de ti cuando se te resbale
el nombre que te oculta?

.

Francisca Aguirre, acompáñate.

Más allá de la referencia intertextual a Darío del último verso, *Telar* nos llama inmediatamente la atención por su aspecto formal: está constituido por once estrofas de dos y tres versos (sólo uno de ellos es de cuatro) y un verso suelto al final:

La forma nítida en la que quedan separados los versos en el espacio de la página como las hebras de distintos colores de una tapicería trae a primer plano la idea de la estrecha asociación entre la composición del poema que ha venido haciendo Aguirre y la tela que ha estado tejiendo Penélope. En este caso los versos representan por partida doble -visual y textual- los hilos que componen la materia "textil" (Osan, 2000:96-97).

Por un lado, Penélope sigue tejiendo, por el otro, Aguirre sigue escribiendo. La simulación de la tela, la composición del poema y el diálogo entre ellas son elementos que dan muestra de la acción como un estar-fuera, de esa necesidad de otro que compruebe nuestro trabajo, nuestro actuar. Por otro lado, tras el descubrimiento del absurdo, las mujeres han descubierto su rebelión, su libertad y su pasión en los sentidos que se han venido analizando. Se han evadido del sueño cotidiano y, por tanto, conscientes del destino mortal, siguen atentas la vida de forma apasionada. Por esta razón, se pueden comparar las dos mujeres con la figura de Sísifo de la que habla Camus en el ensayo *El mito de Sísifo*: los dioses condenan a Sísifo a empujar una piedra enorme cuesta arriba por una ladera pendiente. Pero antes de que alcance la cima, la piedra siempre rueda hacia abajo y Sísifo tiene que empezar de nuevo desde el principio, una y otra vez. Este mito es trágico porque el héroe es consciente del castigo y no tiene ninguna esperanza de culminar su tarea (119). Sin embargo, según la teoría de Camus, hay que asociar a Sísifo cierto bienestar: su destino le pertenece a él y la piedra es *su* piedra (120). Si existe un destino personal, no existe un fatum superior o, mejor dicho, el fatum existe pero es despreciable para el hombre, porque tiene como resultado la muerte. Frente al absurdo de su vida, el hombre conquista la libertad de elegir cómo vivir sus días. Por tanto, en el momento en que el hombre vuelve a su vida, Sísifo vuelve a la piedra y, en su lento bajar, contempla sus acciones, que se han convertido en su destino y el universo ya sin dueño no le parece inútil. Por el contrario, cada elemento que ve en su bajada y subida de la ladera forman, por sí solos, un mundo. Como escribe Camus, “incluso la lucha hacia la cima es suficiente para llenar el corazón de un hombre” (121). Del mismo modo, Penélope es consciente de la inutilidad de su labor, como se ha visto en otro apartado, puesto que cada día destruye su misma obra. Es fundamental, en este contexto, recordar que la figura de Sísifo está presente dentro de la obra misma, en el poema *Sísifo de los acantilados*:

Solo tú, serpentina de sal,
mantel de espuma
que, puntual, se extiende ante mis pies:
sólo tú escuchas
mis palabras partidas.

He olvidado los dioses, y sus templos:
la sal me trajo hacia su origen: hacia ti.

Lágrima desatada,
Sísifo de los acantilados,
qué ausencia buscas en la orilla,
qué pérdida es la tuya
que te obliga a arrastrarte
sin futuro.
Sólo tú, empujón húmedo,
escuchas
esta desolación
que te añado a diario
como si fuese tu alimento.
Sólo tú, sólo tú acaso entiendes:
Telémaco sigue creciendo. (20)

Aquí la figura de Sísifo se compara con el mar porque ambos comparten el hecho de hacer algo de forma reiterada: el mar es Sísifo de los acantilados porque se arrastra sin futuro como él. Además, Penélope le dice que *sólo* él la escucha y puede entenderla, porque ella también lleva a cabo una actividad cada día (tejer) a pesar de que no le vea sentido. Volviendo al último poema, no es extraño ni casual que sea el último de la colección. De hecho, indica la solución que han encontrado las dos mujeres. Por un lado, se demuestra el trabajo de Penélope gracias al aspecto formal del poema. Por el otro, se confirma el trabajo de Aguirre que se ha comparado con el tejer gracias a las mismas palabras que constituyen la tela de *Telar*. En conclusión, la solución de las mujeres es actuar ahora que la vida no ha cobrado sentido pero les pertenece. Si la piedra era *su* piedra en el caso de Sísifo, la tela es *su* tela en el caso de Penélope y las palabras son *sus* palabras en el caso de Aguirre.

III.VIII.IV El ser relacional y el otro necesario

La pluralidad es un presupuesto de la acción en la visión tanto de Hannah Arendt como de la reescritura de Francisca Aguirre, que construye su obra sobre la pluralidad de voces. Si la palabra y la acción son las maneras de revelarse del ser humano, el otro es necesario para escuchar nuestra palabra y recibir nuestras acciones. Sin embargo, en este apartado, se intenta demostrar que en su obra resulta claro que la solución para seguir adelante también tiene que ver con el cuidado de los demás. Por lo tanto, la idea de ser relacional vuelve a aparecer: la existencia como ser uno entre otros y la necesidad de los demás en la vida de uno se convierten en aspectos centrales también desde un punto de vista del contenido del poema largo, no solamente relacionados a la voz poética. Para empezar, veamos el poema *El muro*, que ya se ha analizado en el apartado dedicado al suicidio.

Ingenuamente tomó una decisión.
Y de pronto vio el muro.
Se alzaba ante ella a poca distancia;
lo contempló con estupor;
no era muy grande y, sin embargo, parecía rodearla;
más aún: parecía abrazarla.
Giró vertiginosamente la cabeza
mientras algo muy antiguo dentro de ella golpeaba
con un sonido hermoso.
Y muy despacio se sentó en el suelo
y comenzó a llorar con gratitud
aceptando con humildad los pañuelos
y las voces que amorosamente la protegían.

En el apartado dedicado al suicidio, se veía que la poeta elige acabar con su vida, pero de pronto ve un muro que no le deja llevar al cabo la acción. Nos interesa ahora entender de qué está hecho ese muro, es decir, qué representa. Desde el v. 3 describe el muro y dice que se alzaba ante ella no muy lejos; en el verso sucesivo la mujer lo contempla con estupor, pues no esperaba ver algo similar. Sigue la descripción en el v. 5 y se lee que el muro no era excesivamente grande, pero sí lo suficiente para dar la impresión de rodearla. En el v. 6 ella se corrige y en lugar del verbo rodear elige el verbo abrazar: en este punto se encuentra una personificación del muro que le da una acepción positiva. En los vv. 7-8-9 se halla la reacción frente a la aparición del muro: empieza a girarle la cabeza por la emoción, ese algo antiguo que le golpea dentro con un sonido hermoso que indica el corazón. Luego se sienta en el

suelo y empieza a llorar con gratitud. Los últimos dos versos son la clave para entender qué representa el muro: ella acepta los pañuelos que le ofrecen y también las voces que la protegen amorosamente de ese gesto peligroso que estaba a punto de llevar al cabo. Por tanto, el muro es el símbolo de los afectos que con el amor no le dejan morir. A este respecto, la poeta dijo que la protagonista

está dispuesta a irse de este mundo, y hay un muro de afectividad, hay un muro de presencias humanas que la obliga a quedarse con la vida y a no ir hacia la muerte. Es un muro que la defiende de su propia desolación. (Osan, 2000:96)

También se ve en el poema *El oráculo* donde, nada más pensar en el suicidio, su imaginación se desplaza a los afectos y a quien la echaría de menos:

Has ido una vez más hasta la orilla
y esta vez has mirado el horizonte con la avidez del fugitivo.
Te has preguntado con tristeza
quién notaría en Ítaca tu ausencia (21).

En el poema *Negro incendio*, se lee:

La noche está conmigo.
Después de un día revuelto y agujereado
he mirado de pronto a la ventana
y he visto el negro incendio.

Qué irreal, qué sorprendente es a veces lo conocido.
De qué extraña manera
de pronto estamos vivos.
De qué manera solapada y plácida
de pronto estamos muertos.

Alguien que me delate en esta sombra,
alguien que me defienda en esta noche,
alguien que salga fiador por mí,
alguien que me sujete a su impotencia,
alguien, un rostro, pero ahora (66)

El poema está formado por 14 versos distribuidos en tres estrofas: las tres estrofas representan tres momentos diferentes: el primero parece representar la contemplación de la protagonista; el segundo, la reflexión y el tercero, la parte más íntima, una íntima petición. Se abre con la afirmación de que la noche está con ella: luego sabemos que escribe el poema en la noche. El día ha sido revuelto y agujereado con lo que se entiende que no ha sido bueno; y cuando ha mirado fuera de la ventana ha visto el negro incendio, símbolo de la noche misma. Porque la noche cobra un significado que lleva al uso de esta metáfora: la noche es un incendio porque quema en el sentido de consumir todo lo que ha sido durante el día, lo destruye; por otro lado, el incendio es negro porque la noche es negra. En la segunda parte, la poeta presenta su reflexión sobre lo conocido que le ha surgido a través de la visión de la noche: a través de un paralelismo entre los vv. 6-7 y los vv. 8-9, la reflexión se centra en la vida y la muerte, si bien resulta interesante la adjetivación de los dos conceptos que resulta atípica: la poeta se sorprende porque estamos vivos en un momento dado y luego estamos muertos. Asocia a la vida una sensación de extrañeza y a la muerte una sensación de placidez. La reflexión de la inevitabilidad de la vida y de la muerte ha surgido a través de la visión de ese negro incendio destructor de lo que fue el día. Frente al inexorable curso del tiempo hacia la destrucción, la tercera estrofa es una petición de ayuda. Se caracteriza por la anáfora, de hecho se repite el objeto de la necesidad: “alguien”. Se trata de un complemento directo de una oración cuyo sujeto y predicado verbal están implícitos: imaginamos que el sujeto siga siendo “yo” como en el resto del poema y que el verbo sea “quiero” o “quisiera”. La falta de predicado hace que la petición resulte más emocional, que presente el tono de una emergencia: ella necesita protección, alguien que la delate en la sombra. Es decir, alguien que perciba su presencia, alguien que la sujete a su impotencia, porque a ella casi le gustaría aceptar la impotencia como forma para sobrevivir. Hasta el último verso donde la emergencia se hace aún más clara gracias al asíndeton que parece unir fragmentos: antes cada “alguien” estaba acompañado por una descripción, mientras que ahora solo necesita un alguien cualquiera. Luego, “alguien” se convierte hasta en un rostro, es decir, lo importante no es la identidad de ese alguien, sino que esté físicamente presente en ese momento de desconsuelo. Para acabar con “pero ahora” que da la idea de inmediatez de la necesidad. Este poema representa la necesidad de otros en un momento de crisis.

En el caso de *La espera*, por el contrario, se halla una reflexión sobre la importancia de los demás mucho más ponderada. El poema se encuentra en la primera parte de la obra y

destaca por el carácter de alivio que quiere transmitir, frente al conjunto de los poemas que hablan sobre la soledad, la evasión imposible, el dolor sin solución. Se puede explicar, por un lado, por el hecho de que Penélope dirija el poema a su hijo; por el otro, por la visión que la poeta tiene sobre la solidaridad como forma más real para sobrevivir en el mundo. Se lee en el poema:

Lo mejor que podemos hacer es no asustarnos.
Ya sé que no resulta fácil atenazar el miedo.
Pero también el miedo une. Es cuestión de saberlo
y no menospreciar esa sabiduría.

Calma, mucha calma,
en medio del terror también se puede tener calma;
casi diría que es imprescindible.
Moverse con cuidado, calcular bien los movimientos:
un paso en falso puede significar la destrucción.

Miedo, naturalmente. Mucho miedo:
nadie quiere desintegrarse.
Pero también el miedo integra. No olvidarlo.
Por descontado: esa tarea no resulta alegre,
pero en casos como el presente
lo más seguro es ver los hechos con realismo.
Nada ayuda tanto como la realidad.
Lo mejor que podemos hacer
es mirar con afecto a la consolación;
cuando se tiene miedo los consuelos no se desprecian.
Cualquiera se puede morir,
pero morir a solas es más largo.

Y si el miedo sigue creciendo,
apoyar una espalda contra otra. Alivia.
Infunde cierta seguridad
mientras dura la espera, Telémaco, hijo mío.

Ya desde la primera estrofa se plantea el problema y se presenta la solución: Penélope sugiere que lo mejor que se puede hacer es no tener miedo. El miedo es el hilo que atraviesa cada estrofa del poema y, paralelamente, la voz intenta presentar la solución que se identifica con la calma, lo opuesto al miedo y, en segundo lugar, con el consuelo. El tono del poema es muy coloquial, como se ve desde el segundo verso, donde Penélope imagina la posible

respuesta del interlocutor y la anticipa cuando dice “ya sé” que no es fácil hacer lo que ha indicado en el primero. En el tercer verso, nos sorprende: si antes sugiere que hay que evitar el miedo al máximo aunque no resulte simple, afirma también que el miedo puede ser positivo. El aspecto positivo del miedo está en su acción de unir a las personas que tienen ese sentimiento. Añade que saber que el miedo también une es una sabiduría, porque permite sacar lo útil de lo inevitable.

La segunda estrofa empieza con lo opuesto del miedo: la calma. Propone tener calma en medio del miedo como algo casi imprescindible. Además de la calma, hay que moverse con cuidado para evitar la destrucción que el miedo puede causar. En contraste con el primer verso de la segunda estrofa (calma, mucha calma), en la tercera se presenta una repetición de la palabra miedo, con la misma estructura de antes; pero añade el adverbio “naturalmente” (miedo, naturalmente. Mucho miedo), porque resulta ser más natural el miedo que la calma en situaciones de espera dentro del contexto de una guerra. Se halla un paralelismo con el v. 3 de la primera estrofa donde se leía “pero también el miedo une” y en el v. 12 se lee: “pero también el miedo integra”. En este punto, añade la idea de que es importante ver los hechos con realismo porque nada ayuda tanto como la realidad. Desde el v. 17 hasta el v. 25 se encuentra la más clara referencia al consuelo: Penélope sugiere la idea de que a pesar de que los consuelos de las personas no resuelven las situaciones ni aniquilan el dolor, son lo único que puede darnos calor y alivio. Por esto, hay que mirar con afecto porque todo el mundo muere, pero morir solos es más duro. La consolación se concreta en los consuelos por un lado, y en el apoyar la espalda de uno en la del otro.

Por último, leemos el poema *Asesinato*:

Nadie podrá señalarme por esta tristeza,
ninguno habrá -me dicen-
que me pueda culpar por ir en sombras.

El corazón escucha esas palabras
con un jadeo de pez en la orilla.
El corazón mira despavorido
hacia las delicadas jaulas que lo cercan:
está cansado de su propio ritmo,
y está asustado de su propia voz
que ni siquiera el mar mitiga.
Sueña con asombrosas civilizaciones

donde tan sólo se habla su lenguaje,
donde hay palabras de consuelo y música,
donde hay descanso y paz sin soledad.
El corazón está tan imposible, tan equivocado,
que se araña para saber si aún permanece.

Nadie -dicen- me culpará
por este borbotón de sombras que me tizna.

“Nadie” es una palabra aterradora.
Quisiera yo mejor la culpa
y alguna voz amiga que me delate con misericordia,
una mano que me señale esa tristeza
que la insulte con emoción
y me enseñe la forma de matarla.

Este poema se compone de 24 versos divididos en cuatro estrofas. La primera y la tercera representan la descripción de una realidad, el hecho de que algunas personas le dan su perspectiva sobre la situación que vive ella. La segunda y la cuarta representan la voluntad de Penélope misma y cambia, de hecho, la dimensión que es mayor cuando ella expresa sus deseos y cuestiona la idea de los demás. La primera estrofa se abre con la palabra “nadie”: sorprende que nadie sea el sujeto del discurso directo. Lo pone al principio de poema porque es un elemento que quiere destacar y, con este propósito, también desplaza los elementos que indican que se trata de un discurso directo: “me dicen” del v. 2. El locutor del discurso directo es un conjunto de personas que no se identifica nunca en el poema. Lo que ellas hacen es tranquilizarla por el estado de dolor en el que ella se halla: según ellos, su dolor y la manera de vivirlo es normal y la mujer no tiene que justificarse o intentar cambiar de actitud. Parece, por lo tanto, que la estrofa exprese una atmósfera de consolución.

Frente a la verosimilitud de la primera estrofa, la segunda implica un cambio de atmósfera: pues el sujeto es el corazón. A través de una sinécdoque, el corazón representa la emotividad de la protagonista. Su corazón, por tanto, escucha el discurso de las personas con un jadeo de pez en la orilla: esta imagen sirve para entender que las palabras no apaciguan a Penélope, pues no tienen el resultado esperado. Un pez en la orilla ya siente fatiga para respirar, para seguir viviendo; por tanto, ella no se encuentra cómoda y sigue sufriendo el mismo mal. Surge la duda de que sean las palabras mismas las que provoquen ese estado del corazón. Tras la descripción del sufrimiento de su corazón, añade una parte utópica que nos

da la idea de los valores a los que aspira la poeta: de hecho, el corazón sueña con nuevas civilizaciones donde solo se hable su lenguaje, (el lenguaje del amor), donde haya palabras de consuelo (con lo que nos da a entender que las palabras de la primera estrofa no son verdaderas palabras de consuelo) y de música, donde haya descanso y paz sin soledad (nótese el rechazo de la soledad que es coherente con el principio de ser en el mundo como uno entre otros). Sin embargo, en este poema, añade la idea de que la simple presencia de otras personas no es suficiente para eliminar la soledad, porque la presencia tiene que surgir de un fuerte sentido de la responsabilidad y del cuidado. A Penélope no le basta con tener a personas que le digan que nadie la culpará por las sombras que la tiznan: la razón de este rechazo se expresa en la cuarta estrofa, donde se lee que “nadie es una palabra aterradora”.

Pues hay un giro muy importante ahora ya que la poeta muestra todo lo contrario de lo que se ha dicho antes: si antes la palabra “nadie” tenía que ser motivo de consolación, ahora la presenta como algo que asusta. Luego, si la culpa antes era algo que no debía de asociarse a ella, ahora ella afirma que preferiría la culpa. Lo que quiere es que las personas amigas tengan la responsabilidad de alejarla de su mal y no de dejarla en ese estado de sufrimiento. Expresa este concepto a través de la unión de elementos difícilmente asociables: quisiera una voz amiga que la delate, pero con misericordia; una mano que insulte su tristeza, pero con emoción y que, sobre todo, le enseñe la forma de matarla. Este poema expresa la idea tan importante en la obra de que nuestra vivencia depende de nuestras palabras y de nuestra acción: véanse las sinécdoques “voz” y “mano” en los vv. 21 y 22 para indicar una persona que habla y una persona que actúa. Pero además de esto, expresa la idea que ya hemos visto en los apartados anteriores, es decir, que nuestra acción y nuestra palabra cobran sentido verdadero cuando se realizan en presencia de otro. Dicho esto, el poema da un paso adelante, cuando especifica qué tipo de presencia de otro se desea. La necesidad de otro no deriva de la simple incapacidad de estar solos, sino de la conciencia de que el sentido de nuestra vida no existe sin presencia de otros. Sin embargo, también representa el punto de partida para reflexionar sobre qué tipo de personas queremos a nuestro alrededor y queremos ser: sugiere que estar entre otros, amar a otros, quiere decir cuidar de ellos; usar la palabra y la acción para sacarlos de su dolor, aunque esto signifique hacerlo a través de palabras o actos que hieren. Siempre opta para la lucidez y la realidad en la manera de enfrentar la vida, por un lado y de enfrentar los afectos, por otro.

Conclusión

Los objetivos que me han servido de impulso para escribir esta tesis han son varios. Sin duda el más importante ha sido el de dar voz a una poeta que a causa de su formación autodidacta y el aislamiento en relación a grupos poéticos o culturales, ha visto dificultada la publicación de su obra y que, a pesar de esto, ha luchado siempre contra las dificultades de la vida para escribir. Porque escribir era sobrevivir para ella, siempre lo ha sido. Y nosotros lectores le agradecemos haber escrito tan obstinadamente.

Otro impulso ha venido de la presencia del mito griego dentro de su obra, más concretamente, la presencia de una voz que nunca había tenido el placer de escuchar o, mejor dicho, de leer, porque se trata de una mujer que, como muchas otras, se han transmitido en la tradición literaria desde las sombras, que se han dejado ver a través de ojos de otros, nunca por sus propios. El personaje del que se habla es Penélope, que en la tesis se ha analizado en el contexto del modelo homérico, de las revisiones poéticas sucesivas y también ensayísticas. Lo que me interesó fue el hecho de que no se tratara de una figura femenina ambigua que pudiera dar vida a interpretaciones diferentes: ninguna Medea que mata a sus hijos, ninguna Antígona que le da sepultura a su hermano a pesar de la prohibición del rey Creonte. Penélope es sí una reina, pero que no protagoniza ninguna aventura fuera del común y que se convierte en el estereotipo de la mujer fiel porque su vida se caracteriza por la espera de Ulises durante la guerra de Troya, y “nada más”. A causa de su misma fidelidad, se convierte al mismo tiempo en el blanco de muchas feministas que le rechazan cualquier carácter positivo, casi como si esa espera del esposo representara una vergüenza, casi como si ella de verdad no fuera nada más que esa espera.

Me interesó, de este modo, entender porqué Aguirre eligió a Penélope para que fuera protagonista de su poema largo y en qué manera se sirvió de su figura. ¿La habrá vuelto una mujer infiel? ¿La habrá convertido en la protagonista de aventuras increíbles, de rencores hacia su misma vida, su misma historia, sobre su imagen? Pues, lo que descubrí fue que no,

nada de eso se halla en la obra. Así fue como empezó la búsqueda, el viaje hacia esta obra poética, es decir, hacia la Ítaca de Francisca Aguirre.

Ahora bien, a través del poema largo y de la reescritura, la poeta consigue dar voz a Penélope para que ella infunda sentido a su propia vida y al mundo que la rodea. Lo hace a través de un *feminismo implícito*, de hecho, no se aleja demasiado del modelo, sino que da el valor de la “epopeya” a lo “cotidiano” de la vida de la mujer. Pues la poeta hace posible la inscripción de la subjetividad del personaje mítico. La noción de “subjetividad” que resulta es de tipo relacional y se expresa a través de dos planos: el plano de la voz poética y el plano del contenido. En lo que concierne a la voz poética, la obra se caracteriza por la polifonía, es decir, por la presencia de la voz de Penélope y de la poeta. Las vidas de las mujeres presentan algunas analogías, véanse el hecho de haber vivido una guerra, la dimensión doméstica, la cotidianidad llena de dolor y soledad: sobre estos aspectos en común las dos mujeres se hablan recíprocamente en los poemas. El elemento de la polifonía se convierte en un instrumento fundamental para dar una visión del ser humano como ser relacional, pues demuestra que la existencia humana solo adquiere un sentido cuando otro ser la conoce y así puede contarla: en esta forma, Francisca Aguirre le regala al personaje mítico el espacio público propio del género épico, una voz para poderse contar y una mirada externa que pueda dar sentido a su historia.

En lo que concierne al nivel del contenido, por otro lado, la poeta enfrenta temas existenciales que surgen del descubrimiento del absurdo de la vida por parte de las dos protagonistas. Penélope nos presenta su mundo lleno de sentidos humanos que se encaminan hacia la desolación, intenta encontrar una salida en el mar, pero lo que recibe es una no-respuesta y la imposibilidad de comprender el mundo alrededor que la deja sin esperanza. Además, su tierra se caracteriza por la ausencia de lenguaje, de hecho presenta una situación donde las personas casi no se hablan: pues frente a un mundo que se revela extraño y a unas personas que también se revelan extrañas de repente, descubre la extrañeza de ese mundo que antes le era familiar o que, si familiar, le repite el dolor porque se convierte en el espejo de su sufrimiento. Para consolarse, toma en consideración la idea de vivir de los recuerdos, en el mundo de la infancia. Sin embargo, en el caso de la protagonista de Ítaca, ni el recuerdo puede consolar porque su infancia no fue feliz, en consecuencia, esconderse en el pasado resulta ser insostenible a causa de los horrores vividos en la infancia por un lado, pero, por el

otro, resulta ser inevitable para exorcizar aquel dolor vivido. Es más, el recordar se convierte en otro mal, porque mientras se intenta olvidar, la vida huye lentamente.

De este modo, Penélope reflexiona sobre la inutilidad de su tejer que se convierte en la actividad paralela a la escritura de la poeta: es una inutilidad que surge del carácter irreversible del destino del hombre, la muerte. Esta conciencia de que un día la muerte habrá sustituido la vida altera el deseo de comprensión y de totalidad de la vida. En otras palabras, se asiste a lo que Camus define en su ensayo *El mito de Sísifo* “el divorcio entre el hombre y su vida” (1942:10). Se analiza, de este modo, hasta qué punto la protagonista cree poder solucionar el absurdo de su vida a través del suicidio. El resultado del análisis revela que si el absurdo existe está en el universo del hombre y, por eso, la negación de la vida no quiere decir solucionar el absurdo sino entregarse a él. Por esta razón, Penélope no realiza esta operación sino que reconoce la lucha con el absurdo. No desprecia totalmente la razón y admite la irracionalidad. Abraza todos los datos de la experiencia y solo sabe que, mientras mantenga la conciencia atenta, no le queda espacio para la esperanza. Así nos dice que “nada ayuda tanto como la realidad” (28) y que todo le va a importar, que va a cuidar de lo que ocurre en el mundo: *Todo importa* se convierte en su acto rebelde frente a un mundo absurdo más allá del cual está la nada, pues sentir la vida de uno, la rebelión y libertad con toda la atención posible equivale a vivir lo más posible. Como solución, por tanto, elige mantener viva su acción, es decir, la voluntad de crear, de llevar al cabo acciones aunque no heroicas o especiales. Su forma de rebeldía es vivir la rutina desde la conciencia del absurdo. Sin embargo, la acción se ve estrechamente conectada con la pluralidad, pues la primacía de la acción en la vida del ser humano se debe al hecho de que solo ella presupone como indispensable la presencia de otros hombres: ella va a necesitar defenderse de la soledad y a reconocer la importancia de los afectos. Por tanto, la poeta vuelve a expresar la necesidad de ese ser relacional que, desde la lucidez, absorbe el bien y el mal de la experiencia humana, reconoce que es fundamental la lucha perpetua contra el absurdo y que el sentido de nuestra existencia reside en la presencia de los demás.

En conclusión, a través de poemas que a veces recuerdan a un diario personal y a veces se presentan más bien como evocaciones de su tierra y siempre desde ese lenguaje de *libertad* del que habla Cavarero, Aguirre nos regala una poesía que es al mismo tiempo íntima, social, doméstica y existencial.

Ringraziamenti

Per i ringraziamenti scelgo di scrivere in italiano per varie ragioni, più o meno ovvie. Prima di tutto, perché è la mia lingua madre, la lingua che ho ascoltato appena nata nella mia città in mezzo alle colline della Sicilia, la lingua che è cresciuta in me mentre io crescevo e che mi ha portata fin qui, un giorno di qualche anno fa, nel bel mezzo della laguna veneta. La lingua che mi ha accompagnata da un'isola all'altra, dunque. Si dice che le più profonde emozioni siano più semplici da esprimere nella propria lingua: questo è sicuramente vero. Se non fosse che io sento uno speciale rapporto con la lingua spagnola che mi permette di esprimermi con essa perfettamente per come mi sento, attenzione, non per come voglio, intendo proprio dire che mi permette di essere me mentre esprimo me ed è questo, per me, un fenomeno meraviglioso. Me lo spiego con una ragione della quale non ho prove e rimanda alla Sicilia spagnola, quella che durò due secoli e che, secondo me, fu vissuta da qualche mio antenato. Da ciò deriverebbe il mio legame spontaneo con questa lingua, in mia personalissima analisi. Nonostante ciò, scelgo l'italiano anche un pò per par condicio, dal momento che ho dedicato allo spagnolo già oltre cento pagine. Ma, soprattutto, perché i ringraziamenti sono rivolti specialmente a persone che non conoscono lo spagnolo e a cui dovrò già tradurre o sintetizzare la tesi: concedo loro una personale ricezione del grazie.

Ringrazio mia madre che da sempre è un'amica, una guida, una maestra, il centro del mio universo: se il mio universo è illuminato è perché tu lo illumini.

Ringrazio mio fratello e mio nonno per il loro amore, per avere sempre creduto in me.

Ringrazio le mie amiche ed i miei amici, perché con loro la vita è gioia, supporto, crescita, ascolto, scambio, ricchezza. Un ringraziamento speciale va ad Anna che è per me come una sorella, da sempre e per sempre. La ringrazio perché con lei la parola sempre non è una parola vuota, ma la parola giusta.

Ringrazio i miei cari professori Bou e Caballero per la loro gentilezza, per aver accettato il mio percorso e per avermi accompagnata egregiamente. Sapevo di potermi fidare di voi.

Un ultimo grazie va alla poesia ed in particolare a quella di Francisca Aguirre che mi ha mostrato le ombre del cuore ed al contempo dove bisogna cercare la luce.

Bibliografía

- Aguirre, F. (1971), *Ítaca*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Albert, C. (1990), *Un nombre para Laila*. Madrid: Hiperión.
- Alessi, S. (2013), La figura di Penelope in Itaca per sempre di Luigi Malerba, en *Aigne. Italian Special Edition*. 3, 2013, pp. 1-9.
- Arendt, H. (1991), *Vita Activa*. Milano: Bompiani. (Orig.) *The human Condition*, 1958, Chicago: The University of Chicago Press.
- Arrigoni, G. (1985), *Le donne in Grecia*, Roma: Laterza.
- Dal Lago, A. (1991) Introducción a Arendt, H. (1991), *Vita Activa*, Milano: Bompiani
- Bakhtin, M. (1996) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press. (Orig.) 1981, Austin: University of Texas Press.
- Ballester, G. (1946), *El retorno de Ulises*. Madrid: Nacional.
- Battersby, C. (1998), *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Pattern of Identity*. New York: Routledge.
- Benegas, N. (1997), *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión.
- Borges, J.L. (1964), *El otro, el mismo. en Obra poética. (1977)*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borja, C. (1988), *El libro de Ainakls*, Jerez de la Frontera: Diputación de Cádiz. «Arenal de Poesía», 18.
- Braidotti, R. (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press.

- Butler, J. (1990), *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Caballero, M. (2016), ¿Hay mujeres más allá del feminismo? De la lucha por la igualdad al transhumanismo / posthumanismo. *Arbor*. 178(778), 1-6.
- Camus, A. (1942), *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. París: Gallimard.
- Cañas, D. (1985), “La posmodernidad cumple 50 años en España”. *El país* 28 de marzo de 1985, pp. 16-17.
- Carnero, G. (1990) *Culturalismo y poesía 'novísima'*. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles', de *Arde el Mar* (1966). *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes. 11-23.
- Castellet, J. M. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral.
- Castro F. (1958), *Metamorfosis a lo moderno*, El colegio de México.
- Castro, L. (1986), *Odisea definitiva. Libro póstumo*. Madrid: Arnao.
- Castro, J. (1986), *Narcisia*. Barcelona: Taifa.
- Cavarero, A. (1990), *Nonostante Platone*. Roma: Editori Riuniti
- (2000) *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. Milano: Feltrinelli.
- (2001), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano: Feltrinelli.
- (2003) *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- (2009), *Introduzione a Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Verona: Ombre corte.

- Chauvin, D. (2005), *Questions de mythocritique: Dictionnaire*, Paris: Imago.
- Ciani, M.G. (1994), introduzione e traduzione it. di Omero, *Odissea*. Venezia: Marsilio.
- Ciplijauskaitė, B. (2003), *La construcción del yo femenino en la literatura*, en *Castilla: Estudios de literatura*, 28, pp. 283-285.
- Cixous, H. (1975), Le Rire de la Méduse. *L'Arc*. 61, pp. 245-64.
- Conde, C. (1954), *Poesía femenina española*. Madrid: Ediciones Arquero.
- Cornacchia, M. R. (2007), *La traccia del modello: ricezione della figura di Penelope nella letteratura contemporanea*. Bologna: Università di Bologna.
- Darío, R. (1888), *Azul*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior.
- Debicki, A. (1994), *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Delgado, G. (2005), Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína, en *Estudios Clásicos*. 128. pp. 7-21.
- Derrida, J. (1967), *La voix et le phénomène*. Paris, PUF.
- Dickie, M. (1986), *On the modernist long poem*, Iowa City: University of Iowa Press.
- DuPlessis, R. (1985), *Writing beyond the ending: Narrative strategies of twentieth-century women writer*. Bloomington: Indiana University Press.
- Federici, M. (2014) L'arte come rifugio e presa di coscienza: un approccio alla poesia di Francisca Aguirre. En *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, Napoli: Tullio Pironti, pp. 167-185.
- Felson-Rubin, N. (1994), *Regarding Penelope: From Character to Poetics*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Fernández, J. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.

Friedman, S. S. (1990). Creating a women's mythology. En Stanford, S. y DuPlessis, R. (eds).

Signets: Reading H.D. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Frontisi-Ducroux, F., Vernant, J.P. (1997), *Dans l'œil du miroir*. Paris, Odile Jacob.

Galimberti, U. (2014), *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.

Gala, A. (1975), *¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid: Espasa Calpe.

Gentile, B. (2004). *I Viaggi di Penelope. L'Odissea delle Donne, immaginata, vissuta e interpretata dalle scrittrici latino-americane contemporanee*. Comunicación presentada al XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]. coord. por Cusato, D., Frattale, L., Morelli, G., Taravacci, P., Tejerina, B., 2, 2004. (Letteratura della memoria), pp. 287-298.

Gilbert, S. y Gubar, S. (1979), *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press.

Gómez, T. (2003) En torno a la función de la poesía, en *Palabras cruzada. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada: Universidad de Granada, pp. 177-182

González de Sande, E.(2009), La conquista de la igualdad en el campo cinematográfico: temáticas y objetivos comunes de las directoras italianas a partir de los años ochenta, en *Más igualdad, redes para la igualdad*, Sevilla: Arcibel, 2012, pp. 323-330.

Grande, G. (1996), *El libro de Lilith*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Gumbrecht, H. (1992), *Making Sense in Life and Literature*. Minnesota University Press.

Guzmán, A. (1989), *El libro de Tamar*. Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla.

- Hassan, I. (1987), *The Postmodern Turn*. University of California: Ohio State University Press.
- Haraway, D. (1985), Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 80, pp. 65–108.
- Heidegger, M. (1976), *Essere e tempo*. Milano: Loganesi. (Orig) *Sein und zeit*, 1927, Berlin: Halle.
- Héritier, F. (1996), *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*. París: O. Jacob.
- Homero, (2001), *Odisea*. Madrid: Mestas Ediciones.
- Husserl, E. (1968), Ricerche logiche. Milano: Il saggiatore. (Orig.) *Logische Untersuchungen*, 1900-1901, Leipzig: Veit.
- Irigaray, L. (1975), *Speculum. L'altra donna*. Milano: Feltrinelli. (Orig.) 1974, *Speculum. De l'autre femme*. París: Éditions de Minuit.
- Janés, C. *En busca de Cordelia y Poemas Rumanos*. Salamanca: Calatrava.
- Jiménez, J. O. (1992) "Fifty Years of Contemporary Spanish Poetry (1939-1989)." En *Studies in Twentieth Century Literature*, 16(1), 1992, pp. 15-41.
- Jiménez, F. (2005), Penélope no es lo que era, en Sevillano, M, (2005) *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Joyce, J. (1922), *Ulysses*. París: Shakespeare and Company.
- Katz, M. (1991), *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton: University Press.
- Keller, L. (1997), *Forms of Expansión*, University of Chicago Press.

- Kristeva, J. (1974), *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Venezia: Marsilio. (Orig.) 1974, *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lakoff, G. y M. Johnson, (1980), *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lanza, L. (1997), *Grecità femminile. L'altra Penelope*. Venezia: Supernova.
- Las Santas, A. (1983), *Versos con faldas*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Lauter, E. (1984), *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-century Women*. Bloomington: Indiana University Press.
- López-Pasarín, A. (2007), La poesía de la generación española del 50. En *Cuadernos Canela*, XVIII, pp. 27-43.
- Lyotard, J.F. (1979) *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions du Seuil.
- Luca, A. (1990), *El don de Lilith*. Madrid: Ediciones Endymion.
- Mactoux, M-M. (1975), Pénélope. Légende et mythe. en *L'Antiquité Classique*, 2(46), pp. 608-610.
- Maillard, C. (1990) *Hainuwele*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- Maillard, M. L. (1997), María Zambrano: La escritura como conocimiento y participación. En *Ensayos/Scripturas*, 6. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida.
- Martínez-Falero, L. (2013), Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*. 22. pp. 481-496.
- Mengíbar, I. (1994). *Pantalones blancos de franela*. Madrid: Hiperión.

- Miró, E. (2007), "Mester de vida", en *Poesía en el campus*, 52, pp. 8-14.
- Nadales, M. (2006), *Poesía y poética en las españolas actuales (1970-2005)*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Oliván, L. (2007), Palabras verdaderas. En *Poesía en el Campus*. 52, pp. 5-7.
- Osan, A. (2000) *Nuevas historias de la tribu: El poema largo y las poetas españolas del siglo XX*. Chicago: The University of Chicago.
- Ostriker, A. (1986), *Stealing the language: The emergence of women's poetry in America*. Boston: Beacon.
- Ostriker, A. (1982) The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs*. 8(1), pp. 68-90.
- Peces, M. (1993), *El libro de Zaynab*. Toledo: Ayuntamiento de Toledo, Concejalía del Area de Cultura.
- Pedraza, F. y Rodríguez, M. (2005), *XII. Posguerra: Introducción y líricos*. Navarra: Cénlit Ediciones S. L.
- Pita, J. (1980). *Viajes de Penélope*. Miami: Solar.
- Plett, H (1991), *Intertextuality*, Berlín: De Gruyter.
- Reina, F. (2002), *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid: La esfera de los libros.
- Restaino, F. (2002) Il moltiplicarsi del pensiero femminista: diritti, sesso, classe, razza, omofobia, identità (1980-1998) en A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano: Mondadori Bruno. pp. 54-77.
- Rich, A. (1971), When we dead awaken: Writing as re-vision. En *College English*, 34(1), pp.

18-30.

(1984), *Notes toward a Politics of Location*. New York: Norton.

Rico, M. (2013), Introducción a Aguirre, F., *Detrás de los espejos*. Madrid: Bartleby editores.

Scarron, P. (1648), *Virgile travesty*, París: Garnier Frères.

Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, (1819).

Showalter, E. (1977), *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Starobinski (1978), *Tre Furori*. Milano: Garzanti. (Orig) 1974, *Trois fureurs*. París: Editions Gallimard.

Thompson, D. (2008), Return to Ithaca: Contemporary Revisions of Penelope in Spanish Women's Literature. En *Hispania*, 91(2), pp. 320-330.

Toledano, R. (1994), *Paisaje al fin*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.

Torres, X. (1987). *Penélope en Tempo de Ría* (1992). A Coruña: Espiral Maior Poesía.

Ugalde, S. (1992), El 'poema largo' femenino en la España actual. Comunicación presentada al XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. / coord. por Juan Villegas, 2, 1994 (La mujer y su representación en las literaturas hispánicas), pp. 173-180.

(1994), El 'poema largo' femenino en la España actual. Conversación y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano. *Hispanic Review*. 62(4), pp. 568-570.

(2006), Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): Bosquejo a grandes pinceladas. *Arbor*. 182(721), pp. 651-659.

(2007), *En voz alta. Las poetisas de las Generaciones de los 50 y 70*, Madrid: Ediciones Hiperión

Ugidos, S. (1997), *Las pruebas del delito*. Barcelona: DVD.

Vernant, J-P. (1999), *L'Univers, Les Dieux, Les Hommes - Récits grecs des origines*. París: Editions du Seuil.

Woodhouse, W.J. (1930), *The Composition of Homer's Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.

Sitografía

Aguirre, F. Entrevista parte del proyecto en internet *Migraciones poéticas*:
<https://www.youtube.com/watch?v=ANd-Z4fG0oA&t=372s>

Parker, D. (1961), *Penélope*

<https://studymoose.com/penelope-by-dorothy-parker-essay>

Torres, J. *Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización. Memory and modern long poem.*, Círculo de Poesía (Revista Digital)
<http://circulodepoesia.com/2016/03/la-tradicion-del-poema-extenso/>