

CONSTRUCCIONES DE LAS SUBJETIVIDADES FEMENINAS EN LA LITERATURA

EL VIAJE DE PENÉLOPE

NADIA MÉKOUAR-HERTZBERG

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

RESUMEN. El análisis se enfoca en la construcción de la subjetividad femenina en la literatura, entendida a la vez como conjunto de textos y como institución social. El texto no refleja la subjetividad femenina sino que la construye, la constituye en el proceso de la escritura. ¿En qué medida el género del/de la autor/a interviene en este proceso de construcciones? ¿Cuáles son las interacciones entre este proceso y la “autoría” de las mujeres en el campo de la literatura? ¿Cuáles son las formas de esa construcción dentro de los textos?

Estas perspectivas se analizan más específicamente a través del estudio de un cuento de Carmen Martín Gaité, “De su ventana a la mía”. La construcción de la subjetividad femenina pasa, en este texto, por una profunda revisión del esquema mítico relacionado con la figura de Penélope. A través del tríptico ventana/ viaje/tejido, va elaborándose una subjetividad inaudita. Esta construcción textual y sus manifestaciones literarias dan pie a un “tropo maternal” en el que se plasma una subjetividad radicalmente emancipada no sólo de las normas sociales de género, sino también de los cánones literarios de la escritura de la intimidad femenina.

ABSTRACT. This analysis focuses on the construction of feminine subjectivity in literature, taken both as a set of texts and a social institution. The text does not reflect feminine subjectivity but builds it in and through writing. To what extent does the gender of the author intervene in this process of construction? What are the interactions between this process and the status of authoresses in the field of literature? What forms does this construction take in texts?

These perspectives are examined more specifically through a study of a story written by Carmen Martín Gaité entitled “De su ventana a la mía”. The construction of feminine

subjectivity is effected, in this text, through a profound reworking of the mythical pattern connected with the figure of Penelope. Through the triptych window/journey/weaving an unusual form of subjectivity is built up. This textual construction and its various literary manifestations usher in a “maternal trope” which encapsulates a form of subjectivity which is radically freed not only of gendered social standards or the standards of gender but also of the literary canons of writing feminine intimacy.

¿POR QUÉ ESTE TEXTO Y POR QUÉ UN TEXTO?

El vector y el punto de partida de esta reflexión es un texto de Carmen Martín Gaité titulado “De su ventana a la mía”¹. Este texto puede ser considerado como un ejemplo perfecto de la constitución de la subjetividad femenina en y por la literatura. Este proceso no tiene que ser considerado como un reflejo de la realidad sociológica histórica, psicoanalítica de esta construcción. Es más bien una simbolización estética de la constitución de lo femenino, una simbolización singular de la especificidad de lo femenino en literatura.

La omnipresencia de la figura maternal en este texto podría dejar pensar en la consabida asimilación entre femenino y maternal, en la peligrosa y exclusiva adecuación esencialista entre femenino y maternidad: lo femenino no podría sino plasmarse en la maternidad, convirtiéndose esa adecuación, en norma obligatoria, hegemónica, impuesta como única opción admisible. Pero este texto no da a ver, o a entender, una subjetividad femenina literaria, “textual” que se plasme totalmente en lo maternal. Surge más bien, esta subjetividad, como forma específica de relacionarse o de distanciarse con lo materno: no se condensa en una figura maternal precisa, de clara alcance autobiográfico sino que se convierte en un principio, una modalidad de ser, una forma de estar presente difusas y sin embargo impactantes: lo materno como atributo femenino, bien es cierto, pero sobre todo como forma de presencia peculiar de la subjetividad femenina en literatura.

Evocar la problemática de la construcción de la subjetividad femenina a través del estudio literario de un texto es también una reivindicación: es el signo de que la literatura puede decir lo femenino (como lo masculino) a partir de su propia estética simbólica, que el texto, lo literario, la literatura pueden significar los géneros, pueden producir su propia teoría y expresión de los que son los géneros masculino/femenino: una permanente negociación con las normas, una reiterada construcción que responde a objetivos más o menos confesados, formulados y conscientes. Lo que importa es considerar el texto no como espacio de aplicación

¹ MARTÍN GAITE, C. (1999): “De su ventana a la mía”, en MARTÍN GAITE, C.: *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 123-127.

de la teoría (la del género/*gender* por ejemplo), sino al revés: el texto como totalidad susceptible de implicar un sustrato teórico, como estructura que produce desde dentro un pensamiento sobre los géneros/*gender* para proseguir con este caso particular. Esas “capacidades teóricas de la literatura”, según el ensayista Jean Bellemin-Noël, toman la forma de una verdadera “pre-teoría”:

Il s'agit plutôt de considérer que les grandes œuvres sont porteuses de virtualités de développement doctrinaux (...) que l'on peut reprendre et prolonger. Ces virtualités parfois implicite, souvent contradictoires, valent précisément par cette non-définition. Échappant à l'ordre du concept, le texte littéraire possède une fraîcheur génératrice de renouvellement (p. 206).²

Leer este texto de Carmen Martín Gaité como portador de una trama teórica que no sea importada de diversos pensamientos filosóficos, sociológicos, etc., como portador de una trama teórica que le sea consustancial, permite observar encontrar la subjetividad femenina, lo femenino, *en* el texto, secretado, fabricado por el texto. Encontrar lo femenino *en* el texto es encontrarlo precisamente como “género”, o sea como dimensión construida y susceptible de emanciparse, a través del acto estético, de las normas que se han impuesto como “esencias” de lo femenino. En otros términos, este texto conlleva un entramado conceptual no formulado, unas virtualidades, potencialidades conceptuales eficientes para significar lo femenino, para formular la subjetividad femenina. Por cierto, esas dimensiones no se destacan con evidencia cegadora y no condicionan la lectura del texto: son leídas entre las líneas, detectadas más que evidenciadas, surgiendo de forma imprevista en el acto de una lectura atenta a los rasgos estéticos y estructurales del texto. Se afirman como un infratexto, como un estrato subterráneo del texto a veces más visible que otras, silencioso siempre pero estructurado y significativo, o sea, productor de significaciones.

Por supuesto, esta problemática implica, en filigrana, la pregunta del “sexo” de la creación literaria, del carácter sexuado –o no– de la literatura: pregunta ya trillada, zanjada momentáneamente por la afirmación rotunda y consensual de que los textos emergen de instancias “autorales” sin sexo, de instancias en las que el sexo, femenino o masculino, no interviene como tal en la elaboración y producción de los textos. Los/las defensores/ras de esa neutralidad de la creación literaria se refieren a sus convicciones estéticas pero también se adaptan a contextos socio-históricos poco favorables a la afirmación del carácter

² BELLEMIN-NOE, J. (2002): *Psychoanalyse et littérature*. Paris: PUF. Es de notar que en este fragmento, Jean Bellemin-Noël se inscribe en la línea de pensamiento de Pierre Bayard quien propuso la noción de “pre-teoría”.

sexuado de la literatura (pensemos en particular en el período franquista en España). Frente a esta tendencia, una reflexión enriquecida por las aportaciones múltiples de los estudios sociológicos, antropológicos, históricos, psicoanalíticos, permite destacar que lo femenino puede ser simbolizado por la creación. La literatura, en particular, no puede ser considerada exclusivamente como “neutra”, sencillamente porque, como lo demostró Pierre Bourdieu, el término “literatura”, hoy en día, se entiende a la vez como conjunto de textos y como espacio social³. Siendo un espacio social como cualquier otro, siendo un “campo”, un territorio regido por normas sociales, la literatura conlleva la diferencia (cuando no la jerarquía) de géneros, como la implican tan sistemáticamente todos los sectores de nuestras sociedades.

Tomando en cuenta, a invitación de Bourdieu, que la literatura, además de ser un conjunto de textos, es un territorio en el cual se juegan relaciones de fuerzas sociales, bien podemos considerar que las autoras y sus obras ocupan este espacio, del que fueron excluidas durante varios siglos, desde otra perspectiva que la de sus homólogos masculinos, con una modalidad particular de activar sentidos, deseos, sueños, creencias, esperanzas: tantos cuantos ingredientes que constituyen la subjetividad⁴.

La literatura “en femenino” es, en esta perspectiva, portadora de un conjunto de dimensiones no siempre nuevas, pero sí desconocidas, calladas por una cultura esencialmente fundada en lo neutro. En otros términos, la literatura es un territorio social “sexuado”, como otros tantos; las diferencias masculino/femenino tan vigentes en las sociedades no se borran ni se esfuman en el espacio literario. La autoría de una mujer no se asume ni se ejerce de la misma forma y su simbolización de lo femenino tiene otras resonancias. Los textos de las mujeres, aunque se nutren de las obras maestras de un legado cultural e intelectual riquísimo, pero casi exclusivamente masculino, son portadores de otras sensaciones, otro cuerpo, otra arqueología psíquica, otra metafísica, otros deseos, otros sueños, y posiblemente, otra percepción del idioma, de las formas literarias, de los mitos que configuran el pensamiento occidental: en una palabra, de otra subjetividad.

³ “Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces”. En “Le champ littéraire”, Pierre Bourdieu, *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septiembre 1991, pp. 3-46.

⁴ Esos datos subjetivos no constituyen la obra, por cierto, pero impulsan el acto creador: son como los fundamentos insuficientes y sin embargo ineludibles de la obra.

EL VIAJE DE PENÉLOPE

El texto retrata y cuenta a una hija que sueña con su madre y que se relaciona con ella mediante un código que parece borrar la distancia irremediable y absoluta, la que separa la vida de la muerte. Este código se elabora a partir de juegos de dedos, espejos y luces y el mensaje se establece, se teje, entre la hija y la madre, ambas en Nueva-York, estando cada una en frente de la otra, en una orilla del East River, que bien podría ser el Styx. El principal vínculo es un código secreto enseñado por la madre a la hija, como una verdadera tela –posible metáfora del texto literario– que reúne a la madre con la hija. No sorprende, entonces, que la narradora llegue a comparar el aprendizaje con las labores de aguja, también enseñados por la madre: “¿Ves como si te pones te sale bien? Mira, el secreto está en no tener prisa y en atender a cada puntada como si esa que das fuera la cosa más importante de tu vida” (C. Martín Gaité, 1999, p. 123).

A través de las reiteradas lecturas de este cuento, se esboza, como en filigrana pero con cierta obstinación, la famosa figura de Penélope. Si la imagen de Penélope viene a superponerse a la de la madre en este texto, es por las alusiones repetidas a sus labores de aguja : la madre tejiendo, la madre remendando, la madre enhebrando la aguja, excepto que ya no lo hace para esperar el retorno del esposo, valiente héroe viajero, sino para emprender un viaje a solas. Así que, en este cuento, Penélope tiene la posibilidad de dejar de esperar, de dejar de tejer y de destejer para volver irrevocablemente al punto exacto –a la puntada exacta– de su fidelidad inquebrantable. Penélope sigue tejiendo, pero teje su propia ala para levantar el vuelo. Y podemos entender que después de tantos siglos, harta de esperar a Ulises, a ella también se le antoje viajar: la imagen persistente de Penélope, proscrita, encerrada en el espacio privado y entregada a la espera del esposo viajero se volatiliza. Es de precisar que esta representación de Penélope encerrada en casa, dedicada a la espera no es exactamente la que propone el texto homérico⁵. Sin embargo, fue este esquema el que se fue transmitiendo de generación en generación, hasta convertirse en verdadera metáfora de la mujer.

Este viaje de la nueva Penélope no se asimila al viaje de su famoso esposo. Se asocia más bien con un encuentro entre una madre viajera (Penélope) y su hija, encuentro que no deja de hacerse y des-hacerse, exactamente como la tela de Penélope. En efecto, Penélope –o la madre tejedora de este texto– ya no espera al esposo para complacer al hijo (Telémaco) o al padre (Laërte) sino que levanta el vuelo para encontrarse con la hija, quien surge para rematar la “feminización” del

⁵ El ensayo de Pietro Citati, *La pensée chatoyante*, revela la perspicacidad, la agudeza, la astucia (la *metis* griega) de este personaje femenino. Véase CITATI, P. (2006): *La pensée chatoyante*. París: Folio Gallimard.

nuevo cañamazo del mito. Penélope sigue tejiendo y des-tejiendo pero se trata de una tela oculta, tejida y des-tejida en perfecta armonía con una hija iniciada a los primorosos secretos del tejer. Cuanto más lejano el viaje de Penélope, cuanto más larga la tela, más complejo y específico el código. El viaje maternal establece la distancia porque esta distancia es promesa de vínculos más potentes con la hija. El relato sugiere este viaje “en femenino”, este tejido de lo femenino, este entretejer entre madre e hija, que sin embargo sólo se concibe en la distancia. Si la hija puede soñar y a lo mejor escribir es precisamente porque es portadora de ese código compartido con esa extraña Penélope.

Sin embargo, la figura femenina viajera que aparece es fuertemente ambigua en el sentido de que Penélope, aún viajera, sigue siendo Penélope; volvemos a encontrar los rasgos y los espacios tradicionalmente asignados a esta figura femenina. En otros términos, la Penélope encerrada en el espacio doméstico, dedicada (¿sacrificada?) a la espera y a las labores de aguja (o al famoso tejido, versión épica de esas labores) sigue vigente. Por eso, el viaje emprendido por la madre no anula el espacio doméstico. Al contrario, perdura cierta inmovilidad y es precisamente esta quietud la que va a permitir el viaje. Así es como, a lo largo del texto, se va configurando un curioso tríptico compuesto del viaje, de la ventana y del tejer –siendo, este último elemento, asociado al texto leído gracias al binomio reiterado leer/coser o libro/labor–: “Mi madre siempre tuvo la costumbre de acercarse a la ventana la camilla donde leía o cosía, y aquel punto del cuarto de estar era el ancla, era el centro de la casa.” O, aún más sugerente: “supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana, era cuando se iba de viaje” (C. Martín Gaité, 1999, p. 115).

Los elementos del tríptico son inseparables aunque pueden combinarse diferentemente en función del contexto. El viaje no se concibe, en este texto, sin la ventana ni las labores de aguja, combinación insólita pero coherente que otorga su plena dimensión a este viaje.

La ventana

La presencia de la ventana casi no sorprende al lector familiarizado con el universo novelístico de la autora. Este texto fue publicado en un conjunto de ensayos titulado *Desde la ventana* en el cual la ventana sugiere varias reflexiones acerca del estatuto de la mujer en el espacio público, de sus relaciones con lo escrito y con la práctica de la escritura. En *De su ventana a la mía*, la ventana desempeña un papel tan importante que la madre pasa a ser “una mujer ventanera” término en desuso que en el Siglo de Oro era portador de una fuerte

carga de censura moral: las mujeres “ventaneras” se valían de las ventanas para ver y sobre todo para dejarse ver. Era al mismo tiempo una forma para ellas de integrarse en un espacio fuera del que, en principio, quedaban excluidas, de salir del espacio impuesto, de ampliar su aprensión del espacio público sin fundirse del todo en él.

Esta búsqueda de ampliación, de ensanchamiento del espacio adjudicado, es precisamente la que volvemos a encontrar en la actuación del personaje maternal sentado cerca de su ventana. La ventana aparece como frontera que permite el vaivén entre el interior y el exterior, o viceversa. Es un “entre-dos”, ni dentro ni fuera sino de los dos espacios, interior y exterior: permite, engendra un movimiento perfectamente reversible e infinitamente repetible entre las dos dimensiones. La omnipresencia de la ventana permite concebir el viaje maternal precisamente como experiencia de este “entre-dos”: el viaje ya no es un movimiento para ir desde un punto hasta otro punto, sino exploración, explotación del espacio intermediario. Lo fundamental en este viaje es el momento de la salida, el proceso en sí de la salida: un viaje que es una constante salida y una llegada siempre aplazada, un viaje que permite quedarse a medio camino, en el “entre dos”.

Lógicamente, el viaje de Penélope, está desprovisto de cualquier *telos*, de cualquier destinación precisa y localizable. No se trata de salir para llegar sino más bien de ocupar “el entre-dos”, sin que esa ocupación obedezca a estrategia alguna de conquista: ninguna epopeya guerrera, ni siquiera la menor búsqueda identitaria o iniciática pero sí la emergencia de una subjetividad inasible, al borde de la formulación definitoria sin jamás franquear la línea de la definición, una subjetividad que se plasma en “pájaros en bandada que ningún ornitólogo, podrá clasificar, cazar ningún arquero ni acariciar ningún enamorado (...)” (C. Martín Gaité, 1999, p. 115). Emocionante y magnífico ritmo ternario que recalca el principio de una subjetividad des-centralizada, dispersada, movediza e incompatible con cualquier de representación fija y definitiva; una subjetividad que literalmente se volatiliza siendo este movimiento, sin rumbo, sin ningún espacio que conquistar, sin ningún territorio que habitar, siendo este movimiento la sustancia, la plasmación misma de la subjetividad maternal en este texto.

Esa subjetividad viajera indica que lo femenino se manifiesta más como perspectivas que con datos definitorios: no se enuncia, no se da, no se celebra sino que remite a un ausentarse que sin embargo significa una presencia. Por cierto, no hay que caer en la enorme trampa de una especie de mística de lo inefable que se activaría precisamente al hablar de las subjetividades femeninas. Se trata más bien, en el campo de la literatura, de concebir otras modalidades de decir la subjetividad

femenina: una subjetividad que se impone proyectándose siempre al lado de sí misma, más allá de sí misma, de viaje, y que da pie a un sujeto perceptible pero nunca definitivamente configurado, conllevando siempre una dimensión inasible. Lo formula admirablemente Monique Schneider, autora de numerosos ensayos sobre los paradigmas femeninos y masculinos, sobre la representación de los espacios psíquicos femeninos y masculinos. En *Le paradigme du féminin* en particular, destaca claramente la imposibilidad de hacer de la subjetividad femenina un objeto, una dimensión que se imponga objetivamente: lo femenino no se decreta; solo se puede encontrar en un movimiento de suspensión de la lógica representativa tradicional, “marmórea” (según la expresión de M. Schneider)⁶:

Exclu des démarches scripturaires (escrituras) fascinées par le modèle de l'inscription marmoréenne (marmórea), le féminin peut affleurer (emerge) lorsque la pensée se fait exploratoire, jouant des effets d'analogie entre travail conceptuel et métaphores corporelles. Si le féminin n'est saisissable que dans sa traversée du négatif et de l'errance, il est incapable de rivaliser avec le symbole phallique de la pierre dressée. Il exigera, pour devenir inscriptible, des modalités d'écriture qui débouchent, non sur des symboles formalisables, imposant leur transcendance par rapport au monde du devenir, mais sur un entrelacs de schèmes (M. Schneider, 2004, p. 231)

El viaje

Siendo el objetivo geográfico indeterminado, ampliándose hacia un más allá que por definición no figura en ningún mapa, a la protagonista viajera no le queda más remedio que extraviarse. Viajar se convierte en una modalidad de “hacerse invisible”, de “perdersé”, verbos en los cuales se condensa el viaje de esta nueva Penélope. Al final del relato, el atlas geográfico, aunque no se cierre del todo⁷, forma parte de un sistema de referencias totalmente extraño al universo

⁶ Aunque es otra problemática no podemos sino insistir en el hecho de que estas nuevas figuraciones, representaciones de lo femenino entroncan directamente con una estética y un pensamiento pos-modernistas con los que se ha encontrado felizmente y que ha contribuido en alimentar.

⁷ ... como es el caso al final de *Elegía*, ese poema tan famoso de Rafael Alberti, en *Marinero en tierra*.

(...)

La niña, rosa sentada.
Sobre su falda,
como una flor,
cerrado, un atlas.
Por el mar de la tarde
van las nubes llorando
rojas islas de sangre.

maternal: el atlas mencionado pertenece al padre de la viajera, “catedrático de geografía”. El padre aparece explícitamente como instancia reconocida, patentada, poseedor del saber geográfico “tradicional” y, por consiguiente, del viaje localizable, reproducible, en la pura tradición de esas gloriosas odiseas que Ulises pudo llevar a cabo. Si bien la hija del catedrático (la figura maternal del texto) recibe y comparte ese saber, no lo utiliza para emprender sus viajes: “Su padre era catedrático de Geografía y en la casa había muchos atlas. “Mira América qué grande –le diría alguna vez–, cuánto espacio abarca (...). Y ella se quedaría mirando a la ventana” (C. Martín Gaité, 1999, p. 126).

En definitiva, el único criterio susceptible de evocar el viaje “tradicional” en este texto, es la noción de distancia, siendo la ventana, “el ancla, el centro de la casa” (C. Martín Gaité, 1999, p. 126) a partir del cual puede establecerse esta distancia, el punto cero a partir del cual se impone la distancia. Para la madre, la ventana omnipresente, es la frontera doméstica que autoriza la salida hacia ninguna parte. Por eso, el viaje de la madre es más una experiencia de la distancia que de la alteridad: es esencialmente una práctica solitaria del alejamiento, del desprendimiento.

Es interesante notar que el espacio doméstico es el espacio que permite esta distancia, este alejamiento. La *domus* se convierte en el espacio de transgresión de la madre, el lugar que le permite escapar a la representación y a la definición (de hecho, la hija no sabe adónde se fue la madre). Ofrece, al fin y al cabo, la posibilidad de deshacerse de los espacios cerrados. La subjetividad femenina se encuentra dotada de un nuevo espacio distante, indefinido, “inconcreto” y sin embargo acogedor:

(...) y de sus ojos entumecidos empiezan a salir enloquecidos, rumbo al horizonte, pájaros en bandadas que ningún ornitólogo podrá clasificar, cazar ningún arquero ni acariciar ningún enamorado y que levantan vuelo hacia el reino inconcreto del que sólo se sabe que está lejos, que no ha visto nadie y que acoge a todos los pájaros aterrados y audaces, bridándoles terreno para que hagan en él su nido unos instantes (C. Martín Gaité, 1999, p. 125).

Por su alejamiento casi imperceptible –basta con una mirada y una ventana–, la madre hace surgir espacios sin fronteras, espacios que son tierras de acogida. Viajar es configurar un espacio para perderse en él, un espacio acogedor y protector a pesar de todo, como lo atestigua el término “nido”, repetido dos veces para designar el espacio sin límite revelado por el viaje maternal.

El tejido

Con la ventana, aparece otro “ingrediente” constitutivo del viaje maternal: todo lo que se refiere a las actividades de bordado, labores de aguja, tejido. Aparentemente, los rasgos normativos de la figura de Penélope vuelven a imponerse. Penélope, ya lo sabemos, pasa las noches solitarias destejiendo, deshaciendo su tapicería. Fiel al modelo homérico, la figura maternal suelta el hilo, porque la luz crepuscular no le permite enhebrar la aguja.

O sea que ambas “deja(n) el hilo”, “abandona(n) sobre el regazo la labor, o el libro” (C. Martín Gaité, 1999, p. 125) para iniciar, en la soledad nocturna, otro proceso, para experimentar el proceso del desprendimiento: desprenderse de la antigua tapicería, deshacerla y encaminarse hacia la creación y la confección de otra, para la Penélope mítica; desprenderse del hogar doméstico para derivar hacia horizontes indefinidos e irrepresentables para la madre/Penélope del texto de Carmen Martín Gaité. En ambos casos, el destejer o el no-tejer que suceden al tejer, abre un espacio de libertad. Desatar el hilo en el secreto de la noche, cerca de la “ventana iluminada por el sol poniente” es el signo que anuncia la salida. Dejar el hilo es largar amarras. Mientras que, al anochecer, la madre deja de coser, deja la aguja y su hilo para irse de viaje, Penélope se dedica a un destejer nocturno para escapar de sus pretendientes. En ambos casos, la noche, el anochecer es la condición para poder dedicarse a ese desatar, a este desprendimiento, a la posibilidad de una nueva tapicería o de un viaje clandestino. Los destinos de estas dos figuras son, al fin y al cabo, paralelos: de noche, Penélope, ya lo sabemos, deshace lo hecho a medida que se está haciendo, borra el motivo a medida que va elaborándose. También la figura maternal borda su existencia de viajes cuyos contornos, etapas, trayectoria son fugaces, se pierden en la trama, entre las ligeras volutas, los arabescos improbables y los delicados festones. Como el proceso incesante del tejer y del destejer de Penélope, el viaje maternal no deja ninguna huella, no se acaba nunca y siempre vuelve a empezar, permitiendo un marcharse, un irse de la madre indefinidamente repetido y siempre reversible.

El des-hacer de Penélope es una estrategia para deshacer ese destino que no ha escogido: la trampa estriba en ese sutil cambio de la trama que nunca es la que piensan que es los pretendientes. De la misma manera, el viaje inmóvil, el “irse de casa” de la madre que se esquivo de su espacio doméstico sin aparentarlo, que encubre sus ausencias repetidas, es ocasión para escribir otra partitura, otro texto bajo el texto impuesto. Inscrita en esa “retahíla” de mujeres “penelopianas”, aparece la mujer escritora, la hija, quien, como Penélope, como la madre viajera, deshace los nudos del texto, recupera los hilos para tejerlos, entretejerlos diferentemente.

Este juego, muy serio, del tejer diurno y del destejer nocturno, del hacer y del deshacer, fue perfectamente analizado por Michèle Ramond en un artículo titulado “*Le défaire: pour une théorie du texte féminin*”, o sea “el deshacer” como posible teoría, como posibilidad de aproximación teórica al texto femenino : “*En défaisant le tissage, les liaisons, les noeuds ourdis pendant le jour, Pénélope ne fait que défaire le destin ourdi par l'activité diurne de ses prétendants. (...) Défaire les liens est une obsession fondamentale du texte féminin, couper les liens, couper à tous les liens anciens ou nouveaux*”⁸. La razón de este tejer/destejer obsesivo en las creaciones femeninas, según Michèle Ramond, la motivación consciente o inconsciente de este viaje, son mucho más fundamentales de lo que parecen: el hilo desatado o abandonado que deshace secretamente el motivo del tejido, el libro abandonado por la madre al mismo tiempo que el hilo, a lo mejor, el texto del libro susceptible de sufrir también un destejer, no significan negación, huida, renuncia. Michèle Ramond ahonda su análisis comprobando que el destejer, lejos de ser mera destrucción, permite al contrario un proceso acumulativo de varias capas sedimentadas. La tela y la “no tela” siguen coexistiendo ya que, por una parte, cada tela puede ser considerada como no-tela potencial, como futura no-tela por otra parte, cada no-tela permite el nacimiento de otra tela. Así es como cada tela viene a alimentar un fondo encubierto de no-telas, como estratos sucesivos.

En este sentido, el tejer/destejer, concreto en el caso de Penélope, figurado en el caso de la madre, contribuye en alimentar un *continuum* secreto, una continuidad invisible, un “*dessous fluide*”, algo que late, que vive debajo de la tela haciéndose. Lo que importa es la persistencia de ese conjunto, la permanencia de este fondo que mantiene un vínculo: paradójicamente, esta continuidad se nutre de este proceso incesante de tejer/destejer, de salida reiterada. En el relato, este *continuum* cobra la forma inesperada, y lúdica a primera vista, de ese código compartido entre la madre y la hija. La madre se va de viaje, suelta el hilo para transmitirlo a la hija bajo la forma del código secreto que remite a ese fondo oculto de “no-telas” debajo de la tela manifiesta de Penélope. El destejer o el marcharse al que se dedica esta nueva Penélope permite el nacimiento simultáneo de un tejido/código, invisible pero potente, indefinido pero infinito entre madre e hija, como si destejiera –des-hiciera para dar hilo– “dame hilo/toma hilo” contaba Germán en *Retahíla* (C. Martín Gaité, 1994, p. 100) para que el hilo no se corte, para que se quede un hilo imperceptible pero extraordinariamente resistente y tenaz. Cuanto más radical el alejamiento, cuanto más lejano el viaje, más potente,

⁸ RAMOND, M. (1994). “Le défaire: pour une théorie du texte féminin”, en GEORGES, M. (ed.): *Le texte familial*. Toulouse: Service de Publications de Toulouse le Mirail, pp. 231-236.

más vital y más conminatorio el vínculo para la hija que está en el otro extremo del hilo, en la otra orilla.

Penélope teje; sin embargo está lejos y cada destejer es para ella la ocasión de alejarse para atar los hilos de un tejido encubierto. De la misma manera, la figura maternal de este texto establece un código secreto que gana en poesía lo que pierde de lúdico, para convertirse al final del relato en “un nido de cristal tan secreto, tan raro y tan perenne que hasta ayer por la noche nadie había dado con él” (C. Martín Gaité, 1999, p. 127). El código secreto, lúdico y poético es el “texto de abajo”, el infratexto en el cual la figura de la madre y la de la hija pueden elaborarse en un entretejer permanente que sólo puede concretarse en y por la distancia, que sea efectiva o figurada. Este código original –perdido y sin embargo primigenio–, es un legado de la madre inscrito en un proceso de transmisión intergeneracional que el texto deja transparentar:

Y la felicidad que me invadía en el sueño no radicaba sólo en poderle contar cosas de Nueva York a mi madre y en tener la certeza de que ella, aun después de muerta, me oía, sino también en la complacencia que me proporcionaba mi destreza, es decir, en haber aprendido a mandarle el mensaje de aquella forma tan divertida y tan rara, que además era un juego secretamente enseñado por ella y que nadie más que nosotras dos podía compartir (C. Martín Gaité, 1999, p.126).

Notamos en este fragmento que la hija es también viajera, pero este viaje, esta estancia en Nueva York, esta odisea por fin lograda, no es el “verdadero” viaje, o por lo menos no consigue establecer el vínculo entre las dos ventanas, (“De su ventana a la mía”), la de la madre y la de la hija. El viaje, el de Ulises, ese viaje por fin realizado por la hija, aparece como anecdótico, como un epifenómeno. La felicidad de la hija no estriba en la realización del viaje que la madre sólo pudo esperar, sentada junto a la ventana; la euforia nace de su comprensión plena, entera del código maternal, nace de la revelación repentina y luminosa de esta tapicería, de este lenguaje que está debajo, invisible, inaudible y sin embargo presente y preferido. Esta profunda comprensión, esta relación se conciben y se revelan en la distancia. El entretejer íntimo y exclusivo parece condicionado, por lo menos en este texto, por el viaje de Penélope, contradicción aparente que comprueba también Julia Kristeva a propósito de las “Maternidades” de Giovanni Bellini:

Mais d'accès direct, point. Comme s'il y avait une fonction maternelle, mais qui, loin d'être la sollicitude léonardienne de la maman pour le bambin-objet de tous les désirs, n'était qu'une jouissance ineffable, hors discours, hors

récit, hors psychologie, hors du vécu de la biographie, en somme hors figure. Regardez ces visages de madones détournées absorbées par un ailleurs qui tire le regard à côté, en haut, nulle part, mais qui ne le centre jamais sur le bébé. Les mains ont beau serrer l'enfant, les corps ont beau s'étreindre parfois, la mère n'est qu'en partie là (le buste, les mains); car, à commencer par le cou, le corps maternel visible hors de la draperie – tête, visage, yeux – fuit, saisi par autre chose que l'objet (p. 418-419).⁹

Lo que Julia Kristeva llama “la función maternal” no se manifiesta, por la solicitud, por la ternura maternal. Radica esencialmente en una dimensión que sale de lo psicológico, de lo biográfico y hasta del lenguaje, y que se traduce por la mirada viajera de la Virgen, “hacia el lado, arriba, hacia ninguna parte” pero nunca hacia el niño. No se trata de desamor o de malestar de la madre en su “rol” de madre sino de un sustrato, (que recuerda el código) que fundamenta el “ser madre” y que, lejos de imponerse mediante una relación fusional madre/niño, y aún menos madre/niña, implica la distancia. En la visión kristeviana de la maternidad, este desprendimiento de la figura maternal funda paradójicamente la presencia maternal.

CONCLUSIONES - EL “TROPO FEMENINO”

En la arquitectura de nuestros reflejos culturales, Penélope es más una esposa consagrada a la espera que una madre que se va de viaje. La configuración de la madre viajera sorprende, signo de que la figura maternal, en los textos femeninos en particular, surge donde no la esperamos, está precisamente donde no la esperamos. Al enfocarse en las figuras de la madre y de la hija, tan normalizadas y codificadas en sus simbolizaciones, el texto de Carmen Martín Gaité sale del esquema tan difundido, principalmente en los textos de mujeres de la segunda parte del siglo XX, del motivo de la incomunicación, de la ruptura irrevocable entre madre e hija. Propone al contrario apostar a favor de un vínculo nuevo e inaudito: un vínculo en y por la distancia. El viaje de Penélope tiene que cumplirse para que la hija sepa descifrar la tapicería tejida en la distancia y tejer con la madre una única tela, compartir el mismo código. Tanto para la hija como para la madre, el viaje es largo, a veces difícil y amargo, otras veces armonioso y luminoso. Seguro que siempre vale la pena y que permite a las hijas tomar la palabra y apropiársela.

De forma más general, este texto nos permite identificar unas nuevas configuraciones de las subjetividades femeninas: la figura maternal, verdadera

⁹. KRISTEVA, J. (1997): *Polylogue*. Paris: Seuil.

Penélope renovada, es sintomática de unas subjetividades femeninas viajeras, caracterizadas por cierta “*in-figuración*”. Si nos permitimos tal neologismo, es para definir un modo de emergencia de lo femenino particularmente marcado en los textos escritos por las mujeres. Ese modo de emergencia descansa en una vacilación, una lejanía y fluctuación perfectamente representativas del modo de emergencia de las subjetividades femeninas en ciertos textos de mujeres. Pocas veces estas subjetividades emergen como figuras solares. Pertenecen a otros regímenes de luz, una luz más difusa, más confusa, más difícil también de delimitar y de circunscribir, y por eso más omnipresente y determinante: pensemos en las Antígonas, Diótimas, Eloísas de María Zambrano, otras tantas “*figuras de la aurora*” que la filósofa define por un “*tener que reiterarse para ser, (...) (un) ser que ha de atravesar el tiempo estando sometida a él, (...) (un) tener que ir más allá de sí misma (...)*” (M. Zambrano, 1986, p. 109).

La noción de “*tropo maternal*”, propuesta por E. J. Ordóñez es particularmente sugerente para significar la importancia, la frecuencia y la variedad de los modos de aparición de la subjetividad femenina en literatura. Los tropos son procedimientos de figuración que permiten salir del sentido propio, son desviaciones del sentido y de las acepciones comunes de las palabras. La noción de “*tropo maternal*” implica por consiguiente que lo maternal puede exceder el sentido “*propio*”, por lo menos el sentido que solemos atribuirle; implica que lo maternal puede cobrar un significado nuevo, distinto del que propiamente le corresponde. Según E. J. Ordóñez, asimilar la representación de lo maternal a un tropo permite eludir la trampa de la correlación tradicional entre lo maternal y la procreación, correlación que, a su vez, supone una estrecha superposición entre lo femenino y lo biológico. Por supuesto, lo maternal incluye la dimensión de la procreación, pero el tropo maternal que se activa en los textos indica que lo maternal no se agota en el único principio de la procreación. El tropo maternal indica, en sí, que lo maternal y las figuras maternas abarcan, aceptan múltiples inscripciones: “*La posición del tropo maternal nunca se fija. Al contrario, siempre sugiere su propia condición indeterminada, su falta de finalidad.*”¹⁰

En otros términos, referirse a la noción de tropo para evocar a las figuras maternas y, de forma más general a las subjetividades femeninas permite salir del modelo de una configuración definitiva, permite compaginar la construcción de las subjetividades con un proceso siempre en curso, con un dinamismo siempre renovado, un viaje nunca acabado y siempre re-inicializado. El concepto de “*tropo*

¹⁰ ORDÓÑEZ, E. J. (1998): “*Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española*”, en DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, M.: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos. pp. 222-223.

maternal” permite deshacer la articulación sistemática de lo maternal con la procreación, librar a la figura maternal de la finalidad exclusiva de la procreación que las estructuras sociales, históricas y literarias le han asignado. Esa asimilación maternal/procreación tan persistente no ha permitido justificar la erradicación de la madre sino su presencia transparente, no ha generado su ausencia sino su invisibilidad, no ha provocado su celebración sino una mistificación que es sólo la exacerbación de las obsesiones patriarcales. De la misma manera, proponemos activar la noción de “tropo” para evocar, más allá de las figuras maternas, la construcción de las subjetividades femeninas. El “tropo femenino” permite abarcar, tomar en cuenta nuevos modos de representaciones de lo femenino. Lejos de plasmarse en una figura hierática, fija y determinada, se convierte en una dimensión que puede emerger cuando menos lo esperamos, una instancia viajera que cubre un espectro que va desde la aparente ausencia hasta una presencia umbrosa. Las figuras femeninas se sitúan en una dinámica de representación literaria que va más allá de la presencia efectiva y centralizadora, más allá del protagonismo solar –benéfico o maléfico, poco importa–: el tropo femenino es particularmente sugerente de una posible representación de lo femenino como ausencia, como “ausentarse”. Esta dispersión, esta pérdida en la trama más profunda del texto, esta desaparición que nunca consigue concretarse son formas de presencia. Los personajes femeninos, son, como la madre del texto de C. M. Gaité, figuras viajeras, mutantes, lunáticas, in-asignable.

Estas subjetividades, al fin y al cabo, se convierten en verdaderos *sujetos*, no el sujeto cartesiano, seguro e incuestionable sino ese sujeto etimológico que remite a lo que está “debajo de”, a lo sub-yacente (*sub-jacere* y, después, *subjicere* en latín: lo que está debajo). La subjetividad femenina se manifiesta en literatura como sujeto subyacente, sujeto “en proceso”, o sea sujeto quien, para asumir la heterogeneidad que le es propia, tiene que revelarse “en proceso”, en una gestación siempre en curso. Las creaciones literarias, y en particular las de las mujeres –a sabiendas de que esta diferenciación merecería un estudio particular y prudente– han explorado este principio del tropo para significar lo femenino; han explorado las posibilidades de dotar “lo femenino”, “la feminidad” de sentidos, de significaciones, y, por consiguiente, de formulaciones, distintos. El objetivo y las consecuencias son una profunda y decisiva renovación de la figuración de los personajes femeninos. Es también una forma de inculpar la perduración y la práctica de unos paradigmas basados en la concepción de un sujeto predefinido para desempeñar un papel preciso en la sociedad y conformarse con ello.

BIBLIOGRAFÍA

BELLEMIN-NOE, J. (2002): *Psychanalyse et littérature*. Paris: PUF.

CITATI, P. (2006): *La pensée chatoyante*. Paris: Folio Gallimard.

MARTÍN GAITE, C. (1994): *Retahílas*. Madrid: Destino libre.

MARTÍN GAITE, C. (1999): *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, Austral.

KRISTEVA, J. (1997): *Polylogue*. Paris: Seuil.

RAMOND, M. (1994): "Le défaire : pour une théorie du texte féminin", en GEORGES, M. (eds.): *Le texte familial*. Toulouse: Service de Publications de Toulouse le Mirail, pp. 231-236.

SCHNEIDER M. (2004): *Le paradigme féminin*. Paris: Champs/Flammarion.

ORDÓÑEZ, E. J. (1998): "Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española", en DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, M.: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, pp. 222-223.