



Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras

*La poética del cuerpo y la construcción
de la identidad femenina en Sed de mar,
de Esther Seligson*

Tesis
Que para optar por el grado de
Maestra en Letras (Literatura Iberoamericana)

Presenta
CARMEN SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Tutor
DR. GABRIEL WEISZ CARRINGTON
Posgrado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras

México D. F., septiembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Nota al margen · 9
Introducción · 13
Capítulo 1
<i>El mito de Penélope</i>
Elementos simbólicos del mito de Penélope · 25
Telar y tejido · 27
El silencio · 31
Elementos simbólicos en la Penélope de Seligson · 35
El silencio enfrentado · 36
Tejer y narrar · 37
Capítulo 2
<i>La construcción de la identidad en Sed de mar</i>
Acerca del texto · 41
El cuerpo de Penélope, cuerpo narrante · 44
La voz escritura · 48
La identidad en el cuerpo · 52
Momentos axiales en la identidad de Penélope · 55
Ante la ausencia de Ulises. Primer momento · 63
Esquirlas de Penélope. Segundo momento · 67
Frente a sí misma. Tercer momento · 70
Conclusiones
<i>Hacia una poética del cuerpo</i> · 79
Bibliografía · 85

*Ori pele atete niran atete gbe ni kosa
ko so osa ti ida ni gbe leyin Ori eni.*

*Adifafun Olofi, adifafun Eggun, adi-
fafun babá mi Eleguá, adifafun babá
mi Shangó, adifafun Orúnmila, adi-
fafun gbogbo Osha.*

NOTA AL MARGEN ·

Porque cada uno escribe lo que necesita escribir, una tesis debiera ser un ejercicio de honestidad en el que la introspección medie y equilibre el esfuerzo por ganar una expresión clara y precisa que dé cuenta del recorrido intelectual y espiritual que se fija en el papel, tramo por tramo. Así, ante el cierre de un ciclo como este, es inevitable evocar a las personas que de una u otra forma, en su presencia, su diálogo, dieron, a veces sin saberlo, un impulso cierto para el cumplimiento del mismo.

A Gabriel Weisz, mi maestro le debo mucho más que una visión del mundo, del cuerpo y de las letras que cambió para siempre mi idea de lo literario. De él procede, también, mi determinación de buscar bibliografía fuera de los cómodos márgenes de lo simplemente convencional. Podría abundar. Sólo agregó que Él y Paty Argomedo, siempre pacientes, cordiales y atentos merecen desde siempre mi respeto, cariño y gratitud. Espero que esta tesis cumpla decorosamente con la bio-semiótica como instrumento crítico.

Tuve lectoras de verdadero lujo: Elisabetta Di Castro, desde la filosofía, aportó planteamientos que fortalecieron teóricamente el trabajo. Y, desde las Letras, la doctora Susana González Aktories logró ver las fortalezas de mi investigación y me ayudó a aclararlas; Ana Elena González Treviño cuestionó algunos elementos que pude, gracias a ella, explicar; y Claudia Lucotti, generosamente, amplió mis perspectivas críticas. Cada una merece mi profunda gratitud por su lectura atenta y sus productivos comentarios. La redondez posible de mis planteamientos debe a ellas los hilos finos.

La bruja Esther Seligson me enseñó que cada línea, tiene una perfección posible. Luego del rudo trabajo de redacción, he llegado a creer que, quien se atreva a leerme, no se topará con un farrago aburrido o incomprensible. Espero honrar su poesía con este análisis.

Estoy convencida de que los hijos generan lo mejor de una misma: a Constanza y Darío, mi doble *Iré omó*, les debo la alegría incuantificable y el impulso vital de la necesidad que me caracteriza.

Hace más de 20 años, me construyo al lado de Javier Rico Moreno, *továrishch*, esposo y mentor; hoy no sabría diferenciar a quién de los dos corresponden ciertos orígenes, así de entramados. Mi admiración y gratitud por todo aquello que debo, por todo esto que tengo... *Quisiera decir algo, pero el pudor lo impide.*

El esfuerzo bidireccional de Angelina Martínez Cerda y de Daniel Sánchez Duarte (*igbae baen tonú*), y la curiosidad intelectual que me dio a guardar Juan Martínez Naranjo (*igbae baen tonú*), fueron huellas que hace años tomaron en mí su forma definitiva pero ahora, por fin, tengo papel y tinta para darles las gracias.

*Tejer: orden y movimiento entre cielo
y tierra
juego de entramado oral, texto y ces-
tería
anterior al uso de la rueda.
El manto surge de mis manos, pro-
gresas casi solo:
marea que avanza, espuma de ola.
Lienzo fino, tramo mi espacio y el
azar
de todas las historias.
Lo separado queda enlazado, unido;
luego destejo y todo se aleja a la vez
y vuelvo a comenzar mi ficha
en cuarto creciente.
Tejer: meditación, urdir la propia
vida
en el telar que rige los destinos.*

LA NOVIA OSCURA
[HTTP://96CARTAS.BLOGSPOT.MX/2012/11/TRAMA-Y-URDIMBRE.HTML](http://96CARTAS.BLOGSPOT.MX/2012/11/TRAMA-Y-URDIMBRE.HTML)

· INTRODUCCIÓN ·

La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras, Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. [...] Y aun el silencio dice algo, pues está preñado de signos. No podemos escapar del lenguaje.

OCTAVIO PAZ
EL ARCO Y LA LIRA



En el ejercicio personal de la escritura, mi obsesión por buscar la palabra exacta en su integración al poema se trasmutó, sin apenas notarlo, en una idea vagamente presentida que me desvela desde tiempo atrás: escribimos en el cuerpo del otro, y el otro escribe en nuestro cuerpo que es, así visto, un cuerpo-texto. Tegumento y papel simbólico, cuerpo y piel contienen las marcas del mundo y la escritura de los otros. Al ser lenguaje somos también escritura, y así poblamos de palabras a los otros y al mundo.

Cuando entré al posgrado, estas nociones limitadas en que pensaba las relaciones entre el lenguaje, la escritura y el cuerpo se volvieron un tema obsesivo: pasado, palabras, lecturas, marcas, cicatrices, pliegues y arrugas, nombres: todo aparecía articulado literariamente como en una escritura invisible en el cuerpo, en el mío propio, en mi historia. Yo escribía en otros cuerpos y recibía a mi vez el fuego de la letra ajena. Ya fuera la represión, ya la educación; ya el dolor o el desorden, para mí, todo era posible de entender si se concebía integrado a nuestra textualidad vital y carnificada. Desde la pura sospecha poética advertía estos vínculos y los escribía en mis propios términos:

Prólogo

[...] y tu sudor ilumina la noche
abre camino al tacto
al sigilo del dedo que dibuja
ciertas letras en tu carne rotunda

tus poros
son relumbre / espejos diminutos
de tu vientre que arde y late en mi boca

en ti me pierdo
-bosque-
fronda conmovedora
húmeda de palabras

De suerte que cuando vi anunciado el seminario “El cuerpo y sus narrativas” que impartía el Doctor Gabriel Weisz, no dudé en inscribirlo. Fue la clase más memorable en mi estancia como estudiante en la Facultad. Durante alguna sesión encontré la punta de la madeja que me permitió comprender ampliamente el tema que me obsesionaba y que me llevaría a escribir esta tesis. En la apasionada y rigurosa erudición, así como en el impulso teórico de mi maestro, encontré ese cabo que me llevaría a entender la poesía que estaba escribiendo en ese momento, al tiempo que empezaba a descifrar un librito pequeño y deslumbrante que leía desde hacía varios años por cuanto vitalmente su lectura me estremecía y aun hoy lo hace. Era *Sed de mar*, una reinterpretación del mito clásico de la Penélope de Ulises, que Esther Seligson había publicado bajo un sello independiente del que fue fundadora junto a Vicente Rojo y Ana María Cama Villafranca,¹ Artífice Ediciones, del que hoy puede saberse muy poco.

Intenté un ensayo para rodear la obra de Seligson, que me valió mi calificación en el último semestre. Luego pasó la huelga en la UNAM y la vida me llevó y me trajo de vuelta a la Facultad y a la idea de por fin obtener el grado.

Sin entrar en detalles, sólo diré que el regreso al ejercicio crítico no fue fácil. Paradójicamente, siendo editora de oficio, me confundí de ligero al tratar de armar el proyecto. La paciencia y los recursos del Doctor Gabriel Weisz y de la Doctora Paty Weisz me ayudaron a sortear las trabas y a organizar un programa de trabajo que

¹ Esther Seligson, *Sed de mar*. México, Artífice Ediciones, 1987.

parecía enorme, por desarticulado. Comentaré ahora lo que fue este recorrido por *Sed de mar*, de Esther Seligson.

Seligson, poeta y narradora, empezó a publicar a partir de los años sesenta y puede decirse que en su narrativa colindan poesía y prosa para mostrar una intensa visión del mundo que igual incluye la concepción judía de la lectura como acto sagrado,² o las resonancias prehispánicas en la vida que transcurre en México.³ Su obra, suma de la condición del mestizaje cultural y de su propia naturaleza femenina está, a decir de ella misma y de Fabienne Bradu: “Cobijada por sus autores de cabecera –Rilke,⁴ Ciorán [de quien fue traductora], Bachelard, Edmon Jabès o Mariana Frenk, entre otros–”.⁵ De otra parte, su escritura también está engarzada entre sus obsesiones: el teatro,⁶ el cuerpo,⁷ la reflexión prolija sobre las palabras y su sentido inminente.

Su producción se reúne con la de sus coetáneas en términos cronológicos,⁸ al tiempo que se individualiza y se aleja por cuanto la particularidad en el tratamiento de sus motivos y temas; la obra de Seligson constituye un cuerpo literario que constantemente refiere a la mirada interior sobre la realidad. Ella escribió poesía y

² Al respecto, reflexionó Esther Cohen: “[...] la mística ve a la escritura, no precisamente como una instancia que precede a la lengua, sino como el correlato directo de ésta, no como una copia o mera representación de la lengua, sino como ese otro lado de la moneda que permite recortar de igual manera una realidad histórica y, en consecuencia, modelar y configurar una visión del mundo. La lengua y la escritura son las únicas instancias simbólicas igualmente capaces de expresar o de contener en su propia estructura el germen de la historia y de la cultura. *La palabra inconclusa. Ensayos sobre cábala*. México, Taurus, 1994, p. 13.

³ Es el caso de *Isomorfismos* (1991).

⁴ “Sólo nosotros corremos delante de todo cual bocanada de aire”, me responde R. M. Rilke, mi inseparable cómplice.” Esther Seligson, *Todo aquí es polvo*. México, Bruguera, 2010. p. 140. Esta es su autobiografía.

⁵ Fabienne Bradu, “Recuento de una vida”, en *Letras Libres*. México, febrero 2011, pp. 78-80.

⁶ Fue profesora del CUT, y escribió un libro dedicado a esa pasión. Publicado por la UAM: *El teatro, festín efímero. (reflexiones y testimonios)*. México, UAM / Dirección de Difusión Cultural, 1989.

⁷ Especialmente en *Diálogos con el cuerpo* (1981, Artífice Ediciones (también apareció en la Tercera Serie de Lecturas mexicanas bajo el nombre *Tríptico*, que reunió a estos *Diálogos con Otros son los sueños* y *Sed de mar* en 1993), pero las referencias al cuerpo se encuentran prácticamente a lo largo de toda su obra.

⁸ Gabriella de Beer, en 1994 publicó en *Nexos* un ensayo dedicado a las escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx: Brianda Domeq, Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa, Laura Esquivel, María Luisa Puga y Silvia Molina. De Beer no incluyó a Seligson, quien no podría estar más lejos de sus coetáneas en términos de las características de su producción literaria, algunas de ellas (Esquivel, Mastretta), autoras de literatura *ligh*; otras (Molina, Boullosa, Puga, narradoras sólidas, yo diría mucho más tradicionales en su discurso y su estilo, alejados de las intensidades íntimas de Seligson. Domeq, por su parte, dueña de una escritura descuidada. Véase: “Escritoras mexicanas de hoy”, en *Nexos*. 1 de julio, 1994. [En línea] <http://www.nexos.com.mx/?p=7095>. Al respecto de la literatura *ligh*, agregó unas palabras de Mario Vargas Llosa para definirla: “[...] Porque esas obras, algunas muy bien hechas, que te capturan la atención muy rápidamente, son obras descomplicadas, que no ponen en ejercicio tu inteligencia ni tu capacidad de raciocinio, que no te plantean dudas o problemas. Son una agradable ensoñación, casi como tomarse un tranquilizante: te descansan, te sedan un poco, pero eso crea lectores pasivos, lectores que son los espectadores de telenovelas. Apud Roberto Aranda, *El Aleph*, blog. “Literatura light: humo sobre el agua”, en *Fin*. [En línea] <<http://www.elaleph.com/fin/2006/05/77-literatura-light-humo-sobre-el.html>>.

relato; su prosa, profundamente lírica, revela a la poeta y destaca por la cadencia natural del fraseo en que aparecen figuras retóricas y versos de diversos ritmos. Por ejemplo, estos –endecasílabos, y un octosílabo– que pondré a renglón cortado para destacar su disposición rítmica:

Quiero romper las olas con pies de gozo
y mojarme los labios en la sed de mar,
olvidar la lúgubre cosecha
de vigili­as inclementes.
[...] quiero henchirme de grano ennoblecido
y que brille en mi pelo la amapola,
danzar con reverente alegría
en las celebraciones del vivir [...]⁹

De otra parte, aunque tengo la primera edición de *Sed de mar*, trabajé sobre el volumen *Toda la luz*, preparado por el FCE en 2006 para la colección mayor Letras Mexicanas; esta es reunión que la propia autora preparó de su obra narrativa, en tanto *A campo traviesa*, (también editada por el FCE en 2005) concentró su producción crítica. Si bien no existe ninguna variación (ni una coma) entre ambas ediciones, preferí trabajar con la más reciente. Las dos partes de *Toda la luz* están organizadas por coherencia temática y no cronológica. Llama la atención que el volumen lleva por nombre un verso (o una frase) de *Sed de mar*: “[...] *toda la luz* [es tu presencia en mí].¹⁰



Para situar la trasfiguración literaria del mito de Penélope en la escritura de Seligson, haré algunos apuntes teóricos que definan los conceptos básicos con los que trabajo.

Respecto del concepto de símbolo (complejo de por sí y distinto del de signo), al que recorro de modo transversal, me referiré a las notas del *Curso de lingüística general*¹¹ de Saussure quien, cuando habla de *símbolos independientes*, distingue a aquellos que se construyen y permanecen en las mentalidades de forma autónoma y libre; que no se disminuyen, sino que se transforman sin perder vitalidad ni actualidad en su trayectoria histórica. Su repercusión y cualidades se ligan inevitable-

⁹ *Sed de mar*, p. 344.

¹⁰ *Sed de mar*, p. 336.

¹¹ Véase: Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 106. (“Sourcer manuscrites”, 45, nota 10.), *Curso de lingüística general*. Madrid, Akal / Universitaria, 1980.

mente al devenir humano, y, por tanto, se distinguen como un elemento vinculado al quehacer de éstos y a su conciencia.

Más allá de las inmediaciones del lenguaje lógico que ciñe al símbolo para insertarlo en el tejido discursivo, está el símbolo independiente, quizá la construcción cultural más compleja, semejante al enigma arquitectónico (y simbólicamente cultural) de la Torre de Babel.

El símbolo independiente se afirma como un elemento sustancial de la cultura, porque sobre su estructura polisémica y caprichosa se erigen los sistemas de comunicación (de signos) y, por tanto, la cultura. El símbolo, tan vasto en sus dominios humanos, sólo es posible gracias a la existencia de una lengua; el símbolo se origina en la lengua, entendida ésta como la "realización del lenguaje que consiste en la facultad de simbolizar, es decir, de representar lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real."¹²

En términos de lenguaje y de creación, la integración entre lo simbólico y la lengua genera posibilidades prácticamente infinitas; en su realización mediante el habla o el ejercicio literario se concreta la forma más singular y propiamente humana de comunicación. "A través de la función lingüística, la función simbólica universal parece desplegarse nuevamente en el lenguaje y en el conocimiento, al igual que en la legalidad inmanente del arte y de la conciencia mítico-religiosa."¹³

Es así como el concepto de símbolo independiente que esbozó Saussure se amplía con el enfoque de Cassirer, y será entonces en el que se manifiesta la función simbólica universal, expresada a través de formas exclusivas que conforman la cultura.

Respecto del mito, éste no permanece como un engrane oculto en la conciencia prelógica del hombre arcaico; es una respuesta que se formula para dar sentido a los actos humanos en el mundo concreto; es una forma de conocimiento, de vida y de acción, de relación con el mundo a través de la reflexión y del ensueño.¹⁴ El mito es también lenguaje, es decir, una unidad comunicativa de expresión lingüística, y una unidad simbólica que instaaura una forma especial de conocimiento que se relaciona estrechamente con lo cultural. El elemento formal del mito, el lenguaje, lo sitúa como una creación de doble naturaleza, a decir de Cassirer:

¹² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 8ª ed. 1997, p. 130.

¹³ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, T. I. México, FCE, 1972, vol. I, p. 143-144.

¹⁴ El ensueño se considera como un estado de disminución de la conciencia, en éste la persona está a medias entre la vigilia y el sueño. El resultado es la complacencia en la sucesión de imágenes mentales que tienen que ver con un despliegue libre de la imaginación. La ensoñación, como actividad creadora y como un estado sumamente perceptivo, se ha relacionado con la creación poética. Cf. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954, pp. 25-32. También, Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México, FCE, 1975, pp. 7-32.

“[...]...el mito ofrece, como si dijéramos, un rostro doble. Por una parte nos muestra una estructura “conceptual” y, por otra, una estructura “perceptual”. No es una mera masa de ideas confusas y sin organización; depende de un modo definido de percepción. Si el mito no percibiera el mundo de un modo diferente no podría juzgarlo o interpretarlo en su manera específica”.¹⁵ Se advierte que esa llamada estructura “conceptual” es el lenguaje; la forma lingüística que comunica la estructura “perceptual”, entendida como la idea que interpreta y explica el mundo. La estructura conceptual, por su parte, corresponde a cada modo cultural de parcelar o percibir la realidad que se vierte en la lengua.

El hombre se apropia del mundo mediante el mito; conforma una realidad creada por él y para ser vivida por él mismo; se trata, por tanto, de una realidad humanizada. De ahí que mediante la actividad creadora del mito se instauran relaciones que no existen de hecho y que configuran el uso del lenguaje simbólico.

Por otro lado, sería aventurado afirmar que, dado su carácter social, el mito es una creación armoniosa fruto de la colectividad en una especie de edad de oro. No es así; el mito en sus inicios no fue acordado, sino impuesto dogmáticamente; su influencia legítima el orden social necesario¹⁶ y opera bajo el amparo de la tradición, la que –a propósito de los intereses señoriales– es de arraigo popular, y se fortalece a través de las prácticas culturales que la reivindican. Se advierte que el mito no sólo otorga un rostro y un nombre a un pueblo, sino que, gracias al auxilio de la pragmática tradicional, funciona como mecanismo de coherencia y cohesión en las formaciones sociales. Ambos, mito y tradición, han contribuido a la edificación de los procesos de identificación colectivos y a sus manifestaciones culturales.

Este carácter socialmente formativo del mito aporta otra nota para su clarificación: el mito es dinámico y polisémico. Al tiempo que actúa como catalizador y estabilizador, también se renueva con cada época, porque se capta por medio de imágenes simbólicas que le otorgan movilidad y amplitud, y no de conceptos lógicos. Por tanto, el mito se considerará un material cultural, que por ser de origen y naturaleza humana, se adapta y se transforma constantemente. En este dinamismo es más que pura ficción poética o vestigio del pasado; es un lenguaje humano, vivo, y por ende, social.

La similitud entre mito y poesía se funda en la función semiótica¹⁷ del símbolo independiente, que no se restringe a las situaciones míticas, sino que se aplica uni-

¹⁵ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁶ Cf. George Balandier, *El desorden, la teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona, Gedisa, 1990.

¹⁷ La apropiación significativa que el hombre hace de la realidad, a través de los procesos de pensamiento y de las condiciones de significación. (Pierce), H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op. cit.*, p. 439.

versalmente a la experiencia vital. Esta función semiótica es expresiva e interpretativamente flexible para el quehacer poético.

El símbolo independiente se aloja en el mito y la poesía mediante la palabra (el signo), y constituye no sólo una señal, sino un instrumento del pensamiento y del mismo lenguaje. Acceder al mundo simbólico, como al del mito y del arte es, siguiendo a Cassirer, entrar al mundo de la cultura y del sentido.

En el pensamiento de las culturas de la antigüedad, el símbolo era una propiedad del objeto o deidad, igual que sus características físicas. Y esta percepción era tan fuerte que los mitos y la convención cultural encajaban con precisión. Se sabe que el mito constituyó la base de las formaciones sociales antiguas y, por tanto, sobre su cimiento se dispuso la formación de los estados modernos. Al respecto, Cassirer señala:

El verdadero objeto de la religión, el único y originario objeto del cual derivan todas las configuraciones y manifestaciones religiosas es el grupo social al cual el individuo pertenece inseparablemente y el cual condiciona completa y absolutamente su ser y su conciencia. Este grupo social, además de determinar la forma de la mitología y de la religión, justamente constituye también el esquema básico y el modelo de toda comprensión teórica, para todo conocimiento de la realidad, pues todas las categorías en que aprehendemos esta realidad -los conceptos de espacio, de tiempo, de substancia y de causalidad- no son productos del pensamiento individual sino del pensamiento social [...]¹⁸

Los discursos mítico y poético se valen del símbolo independiente. Los poetas, (valga decir, todo escritor), a semejanza del hombre primitivo, inaugurar imágenes y metáforas al nombrar las cosas; la emoción poética creativa se manifiesta como una revelación que se propaga en cada acto de lectura. También el poeta busca afirmar su existencia en el mundo y se apodera del universo nombrándolo. A sus preguntas vitales responde con poesía y recurre al símbolo mítico. Béguin así lo explica. “Milagro de la poesía verdadera; que al ser siempre confesión de la aflicción y el lamento por la miseria terrenal, sólo existe desde el momento en que, únicamente por la hechicería de un lenguaje, reconcilia al hombre con su universo y, con tantas tinieblas, recompone la luz.”¹⁹

Debido a que los mitos de la Grecia clásica prefiguraron virtudes modélicas para hombres y mujeres, no es en nueva la reconstrucción literaria de éstos con miras

¹⁸ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 240.

¹⁹ Albert Béguin, *Creación y destino II. La realidad del sueño*, México, FCE, 1987, p. 183.

a la resignificación de sus contenidos simbólicos.²⁰ La obra de Esther Seligson se inserta en una tradición de escritoras iberoamericanas²¹ que releen y transforman esos modelos, volviendo una y otra vez desde sus propias perspectivas, sobre las personalidades de las heroínas. Además, debido a la frecuencia e intensidad con que escribió sobre el cuerpo (propio y del amado) y sus registros, su huella y su memoria, Seligson compuso, entre otras, esta obra que permite abrir una lectura sobre el problema de la identidad y la escritura de las mujeres a partir de la transfiguración de los mitos griegos.

Había que ubicar los trabajos académicos que abordan estas obras transtextuales para revisar la transgresión de los mitos, en particular el de Penélope. Encontré lo siguiente: hay varios estudios que revisan una u otra obra, como el de Antonia Ferriol (Universidad de Pensilvania), quien desde una perspectiva feminista examina las estrategias desmitificadoras de la escritura de Lourdes Ortiz.²² Un enfoque interesante que remite a una perspectiva de la filología clásica es el de Ramiro González Delgado (Universidad de Extremadura),²³ quien sostiene la que la vigencia de las obras que constituyen las tradiciones culturales de occidente hace posibles fenómenos que enriquecen la lectura de la poesía heroica: el primero, la reinterpretación que las escritoras feministas han hecho de los mitos y, segundo, que sin estos textos que renuevan la lectura y a los personajes, las heroínas clásicas no estarían tan cerca de nosotros: “El mito de Penélope, que representa la tradición patriarcal de la mujer sumisa y obediente, puede derribarse o deconstruirse, adaptándose a un tiempo y una realidad para la que no fue concebido. La actualización de los mitos puede ser indicativa del cambio que se está produciendo en la sociedad, y a la vez puede contribuir a que este cambio necesario se produzca.”²⁴ Su enfoque

²⁰ Véase, por ejemplo a Yolanda Beteta Martín (Universidad Complutense): “Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos” en *Investigaciones Feministas*. Madrid, Universidad Complutense, vol. 0, 2009, pp. 163-182. Donde se ofrece un panorama sobre el fenómeno de reescritura de las figuras femeninas míticas en lengua española.

²¹ Mencionaré, al menos, algunas de las mujeres que también han escrito sobre Penélope en el ámbito de las letras iberoamericanas: Claribel Alegria, Nicaragua (*Carta a un desterrado*); Isabel Rodríguez Baquero, España (“Penélope”, en *Tiempo de lilas*); Marjorie Agosin, (“Penélope II”); Juana Rosa Pita, Cuba (*Los viajes de Penélope*); Xohana Torres (“Eu tamén navegar”); Ángela Vallvey, España (*Los estados carenciales*); Gioconda Belli, Nicaragua (*La mujer habitada*). No entraré en lo que podría ser un rico ejercicio de comparación en el tratamiento del mito a causa de las restricciones en cuanto a la extensión de una tesis.

²² Antonia Ferriol-Montano, “Penélope de Lourdes Ortiz. Reescritura de mitos culturales en torno a la figura de Penélope de la *Odisea* de Homero”, en *Revista Hispánica Moderna*. Nueva York, Columbia University, vol. 55, núm. 2, 2002, pp. 447-456.

²³ Ramiro González Delgado, “Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína”. *Revista Estudios Clásicos* 128. Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 2005, pp. 7-21.

²⁴ *Loc. cit.*

explica en términos pragmáticos tanto la función social del mito en las sociedades contemporáneas, como su integración a los temas literarios.

Asimismo, ubiqué en los estudios en torno a la identidad de las mujeres a Yolanda Beteta Martín (Universidad Complutense): “Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos”,²⁵ donde ofrece un panorama sobre el fenómeno de rescritura de las mujeres míticas. Asimismo, Aurora Marco López²⁶ presenta las perspectivas sobre Penélope de algunas poetas (Rosalía de Castro, Claribel Alegría, Xohana Torres, Marilar Alexandre, Myriam Fraga, Isabel Rodríguez Baquero), para encontrar los elementos de afinidad entre las varias Penélope de su *corpus*.

Pero la obra de Seligson se ha estudiado poco: apenas Aurora Marco menciona el título del libro objeto de esta tesis en el texto arriba citado; José María Espinasa escribió un prólogo de visos críticos para *Tríptico* en 1993, y Francisco Toledo presentó en su blog²⁷ un pequeño texto-homenaje sobre *Hebras* en ocasión de la muerte de Seligson. En cuanto a tesis, en el catálogo UNAM aparece una que se presentó para la maestría en Letras Iberoamericanas,²⁸ pero es sobre otra obra. Pareciera que la tarea de estudiar la producción literaria reciente no acaba de despuntar en la academia.

Sed de mar propone un discurso nuevo para Penélope, mujer arquetípica, esposa de Ulises en la *Odisea*. Leemos lo que ella vivió –y escribió– durante los veinte años que duró la ausencia del héroe. El proyecto narrativo de Esther Seligson ubica a la mujer como objeto de reflexión de su propia escritura. Los fragmentarios escritos de Penélope de que da cuenta *Sed de mar*, revelan una conciencia resquebrajada física y emocionalmente por la separación del amante, así como el arduo trabajo que realiza en su interior para afrontar la desdicha hasta superar el conflicto y reconstituirse como individuo y como mujer.

Examino la forma cómo se reorganiza la identidad del personaje, Penélope, a través de la comprensión de un acto simbólico que es capital en el texto mítico: tejer, y que en la novela se vuelve una metáfora de la escritura. La parte sustantiva de los escritos de Penélope subyace en la reflexión constante sobre su cuerpo y en los recuerdos que éste guarda, sutilmente vinculados al acto de tejer. Seguidamente, expongo la forma en que la rescritura del mito que hace Seligson invierte los atributos

²⁵ *Investigaciones Feministas*, op. cit., pp. 163-182.

²⁶ Aurora Marco López, “La construcción de la identidad femenina a través de la reescritura de los mitos clásicos. El mito de Penélope”, en *Identidad y ciudadanía. Reflexiones sobre la construcción de identidades*, Francisco Rodríguez Lestegás, (coord.). Barcelona, Horsori, 2008, p. 71-92.

²⁷ Riverrun, blog. http://alejandrotolledo.blogspot.mx/2010_02_01_archive.html.

²⁸ Tesis de Maestría de María de Lourdes Zebadua Valencia, *Voces y personajes en Otros son los sueños, de Esther Seligson*, UNAM, 1998.

legendarios de la reina de Ítaca al colocar en oposición un espacio para el rescate de su identidad. Ella encuentra en la escritura, paralela a la trama que teje, el lugar de su voz, suprimido por el silencio al que estaba obligada en el poema homérico. Las marcas corporales en el texto literario generan un espacio femenino, privado y cerrado, generado en el discurso íntimo de la amante que escribe para contarse a sí misma, en soledad, no correlativo al espacio público del héroe.



No al margen, sino atendiendo a los debates sobre la identidad y sus procesos individuales y colectivos, entiendo que la preocupación por la identidad es un problema planteado desde la Modernidad y que presenta varios niveles de análisis. Desde la perspectiva del enfoque histórico-cultural e instrumental aportado por la psicología, la siguiente acepción me es de utilidad por cuanto expone esa doble vertiente de la identidad, y advierte que el lenguaje, cimiento de la cultura, es también el instrumento mediador para la organización de las identidades:

[...] la identidad sería un constructo socio-cultural que integraría en una sola instancia sus dos facetas: el identificarse con otros y la continuidad del yo. Tal integración sería resultado de la internalización de lo social a través del lenguaje que en un sólo movimiento generaría esta doble característica de la identidad. La internalización de lo social daría lugar a la apropiación transformadora de la herencia cultural a través de la actividad de los individuos en el mundo (Wertsch, 1996), y consecuentemente a la individuación.

Asimismo, con relación a la búsqueda de la identidad por parte de artistas en general y, en este caso, de una escritora, la literariedad textual forma el eslabón que hace posible que el quehacer artístico confronte y resuelva –en términos de un tratamiento literario– el problema de la identidad que se presenta en el devenir cotidiano. De acuerdo con Sergio González, “La identidad es un texto en un contexto”, y esta afirmación es válida para las diferentes disciplinas que la estudian.

De otra parte, atendiendo a la construcción de las identidades literarias, es relevante la biosemiótica y los análisis que propone Gabriel Weisz en *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, quien piensa en el cuerpo como una herramienta para acercarse a los textos literarios y también como un texto por sí mismo. La disertación de Weisz gira alrededor de dos premisas: el cuerpo como modalidad de la literatura y el texto que funciona como cuerpo, sustancia textual que repercute en el lector. Igualmente, la mirada antropológica de la construcción

de la identidad femenina –y colectiva– construida a través del tejido y los textos que se producen a través de éste en el libro del mismo autor: *Cuerpos y espectros*. Asimismo, en el libro recientemente publicado por la FFL de la UNAM: *Construcción de identidades*, los trabajos de Gerardo de la Fuente (“El amor como proceso de construcción intersubjetiva del sí mismo”); Mariflor Aguilar (“Hacia una política de las identificaciones”) y, Gabriel Weisz (“Identidades exóticas”), destacan por examinar la construcción de las identidades desde la individualidad, con relación a lo colectivo.



Esta tesis partió de dos preguntas: ¿La identidad de Penélope en *Sed de mar* se significa en las marcas corporales que aparecen en el texto?; ¿el mito se subvierte en la relación-oposición entre los términos: silencio-escritura-tejido, como metáforas corporales?

Identificar el sentido de las metáforas corporales: tejer y escribir, permitiría explorar cómo se configura la identidad de Penélope en la obra para trazar, finalmente, una poética del cuerpo que se construye desde los parámetros textuales que el relato define.

Partí de una búsqueda que llamo hermenéutica por cuanto, a pesar de que no es posible eludir la interpretación en su sentido amplio, considero sustantiva la búsqueda de la comprensión a partir de la interpretación a la manera de Ricoeur: “[...] la interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal.”²⁹

Sed de mar es un texto que transforma un mito desde el ejercicio literario, y en tanto que símbolo y mito se expresan a través del lenguaje, aun cuando tengan diversos orígenes (cosmogónico, sexual, folclórico, incluso religioso), era conveniente recurrir a un primer acercamiento semántico e histórico a las mujeres de la Antigüedad clásica, que permitiera entender su valor en esa sociedad y lo que se esperaba de ellas, puntualizado por medio de los arquetipos míticos que se instauran en la poesía homérica. De acuerdo con Ricoeur, este paso permitiría referirse a diversos saberes de acuerdo con las estructuras simbólicas que presenta el texto, así que expuse brevemente las características del mundo femenino que supone el entorno de la *Odisea* para ubicar a Penélope en su mundo homérico, que es hipotexto para el relato de Esther Seligson. Los conceptos de hipertexto e hipotexto según Genette; iluminaron particularmente las transformaciones en la rescritura

²⁹ Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires, FCE, 2003, p. 17.

de los mitos y me permitieron entender la forma en que *Sed de mar* se despega del texto originario, pero siempre conservándolo como la referencia sustantiva, pues la condición de posibilidad para la escritura de Penélope es la situación de soledad y silencio en que vive durante la *Odisea* y que Seligson transforma de forma simétrica, pero inversa.

Para el recuento de las marcas textuales del cuerpo, su lenguaje y sus metáforas la biosemiótica de Gabriel Weisz, así como la reciente idea psicoanalítica del yo-piel, de Didier Anzieu, y los estudios sobre semiótica del cuerpo de Jacques Fontanille y de Raúl Dorra y su concepto de operaciones metonímicas, ofrecieron una vía de discernimiento sobre las construcciones corporales y de identidad, con la que no hubiera podido contar hace diez años. La indagación sobre el amor que realizó Julia Kristeva me proporcionó elementos valiosos para comprender el desmembramiento de la identidad de la persona debido a la pérdida del amante y proyectar este vacío del yo a la comprensión de la identidad de Penélope.

Para amarrar los estadios anteriores del recorrido y llegar al análisis del texto como cuerpo femenino, así como a la idea de metáfora corporal y de poética del cuerpo, considerada “[...] como un conjunto de metáforas y técnicas poéticas que se aprecian en las figuras literarias referidas a una manera de narrar el cuerpo.”, será sustantiva la biosemiótica de Gabriel Weisz, debido a que en su teoría confluyen y se articulan estudios de crítica literaria, semiótica, filosofía, psicología y estudios culturales. El fino tejido de Weisz sobre las relaciones entre texto y cuerpo, identidad y lenguaje, incide de manera definitiva en la investigación sobre la construcción de una identidad femenina a través de las marcas corporales que el texto entrega.



Cierro con este trabajo un ciclo de veinte años desde que tuve el primer acercamiento con *Sed de mar* y aunque Esther no esté aquí, a despecho de que sonreiría benévola por este afán interpretativo, con este ensayo quiero agradecerle por lo mucho que, sin saber, me dio a manos llenas.

*La espera me hace dolorosamente
sensible
a mi estado incompleto que antes ig-
noraba.*

JULIA KRISTEVA
HISTORIAS DE AMOR

Elementos simbólicos del mito de Penélope

Penélope es un personaje femenino clásico de la literatura occidental que se constituyó en un mito a partir de las lecturas sucesivas por parte de las generaciones de lectores; las mujeres de los escritos homéricos,³⁰ al igual que los hombres, al cabo de los siglos se han convertido en auténticos modelos literarios y de vida. En el caso de la reina de Ítaca, su consistencia mítica está necesariamente relacionada con el epíteto que más se reproduce en la *Odisea* para referirse a ella: “La más prudente”.

Siendo una mujer en un relato heroico, su presencia en el poema se debe a que es la esposa del ingenioso Ulises; por su origen noble y por su sitio como esposa del héroe y reina. También destaca por su cultivo de las cualidades femeninas valoradas en la sociedad griega y que se trasladaron, junto con la reproducción y lectura

³⁰ Quiero apuntar algunas precisiones de interés respecto de los mitos griegos que están en los textos homéricos, pues uno de sus personajes es el centro de mi análisis. De acuerdo con Peter Watson, Homero recuperó cantos que se habían preservado durante generaciones por tradición oral y afirma que dichos relatos se basaban en mitos y, “[...] *mythos*, la palabra griega de la que deriva nuestra expresión, significa en realidad “palabra”, en el sentido de “última palabra”, una declaración final. El término se opone en esto a *logos*, que también significa “palabra” pero en el sentido de una verdad o afirmación que puede ser argumentada e incluso cambiada. A diferencia de los *logoi*, que se escribían en prosa, los mitos se escribían en verso.” Para Watson, debido a que los personajes de Homero son profundamente humanos, con debilidades y virtudes, fracasos y penas, sus pueden considerarse “modernas”. Peter Watson, *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Barcelona, Crítica, 2010, p. 199.

de la obra homérica,³¹ como modelos para la conducta de las mujeres en Occidente. No es que a partir de las descripciones literarias la propia literatura fuera capaz de producir la hostilidad que se desató hacia las mujeres en distintas épocas y culturas, sin embargo, al tratarse de descripciones que sí reproducían los valores de una sociedad, los modelos literarios afianzaron los paradigmas patriarcales de diferenciación de los sexos, más que de explícita desvalorización en los sucesivos momentos de la amplia cultura griega.

Ahora bien, aunque en una primera instancia la obra homérica es una representación poética de un evento histórico en la que dioses y humanos conviven estrechamente, y los deseos de los primeros influyen decisivamente en la suerte o infortunio de los personajes, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea* es claro que ambos textos manifiestan los valores culturales de la época en que se escribieron y que se extendieron más allá de ésta en la Hélade. Asimismo, constituyen un documento que aporta datos de la edad de bronce que, aunque lejanos, viajaron en los cantos de los bardos homéridas a épocas posteriores de las cuales sí hay información de corte histórico.³² Es también evidente que es poesía hecha por hombres, escrita para los guerreros nobles que protagonizan su relato y cantada para ellos y para el público. Por tanto, la forma de vida que ahí se describe revela la mentalidad y los valores de una sociedad de hombres en guerra que necesita, entre otras cosas, regular la conducta y las actividades femeninas para mantener la estabilidad de su organización social, a la vez que garantizar el linaje de las casas y el honor de éstas con la conducta casta y virtuosa de las mujeres, aunque ellas tomaron el mando cuando fue necesario. Aunque contruidos prolijamente, los personajes femeninos son secundarios, contiguos a los protagonistas masculinos. La voz masculina las representa, les da una voz y las juzga, al igual que las enjuician los personajes masculinos por cuanto sus actos los afectan.

De tal suerte, considero que parte de la función social³³ de la poesía heroica era proveer de modelos culturales pues reproducía los valores deseables de la so-

³¹ En la *Iliada* y la *Odisea*, escritas hacia el 850 a. C. (edad arcaica), y más de cuatro siglos más tarde de los hechos que relata, propios del final del poderío micénico (edad de bronce o heroica por el tratamiento espectacular que reciben los héroes), Homero recupera las hazañas de los últimos días del sitio de Troya, en la primera, y el regreso a casa del héroe Odiseo, en la segunda.

³² De acuerdo con Sarah B. Pomeroy, existe poca información para documentar los cuatro siglos que siguieron a la guerra de Troya (1200-800 a. C.), ya que desapareció la escritura, por lo que se conocen como edad oscura. La aparición de fragmentos literarios que se fechan hacia el año 800 a. C., anuncia la recuperación de la escritura en una adaptación del alfabeto fenicio al lenguaje griego. En contraste, entre el año 700 al 500 a. C. se registran las obras de Hesíodo, Sappho y Solón. Cf. Sarah B. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1999. Por otra parte, recuérdese el carácter oral de la poesía, materia del original que nos ocupa.

³³ Para ahondar en el tema de la función social de la poesía heroica, refiero a Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, t. I, pp. 77-91.

ciudad viva en que se generaron; las mujeres de la *Odisea* constituyen un cuadro que representa la condición femenina en la edad de bronce³⁴ y en la época en que Homero recupera los cantos, al tiempo que son ejemplos verosímiles de las cualidades que toda mujer debía procurar a despecho de que las historias cantadas fueran reales o no. ¿Quién mejor que una reina para representar el arquetipo de belleza, laboriosidad, fidelidad y obediencia?

A pesar de la rigidez del modelo patriarcal y patrilineal griego, cabe señalar que también se apreciaba el papel de la mujer en la sociedad como madre y preservadora de la tradición y la familia, habiendo tenido, además, importante labor en la vida civil cuando los hombres estaban en guerra.³⁵ “Con el paso de los siglos, la creencia en la subordinación femenina persistió y adquirió la autoridad de la tradición consagrada. La subordinación femenina limitó los contenidos y la función de las mujeres, definió su naturaleza esencial y el uso correcto de su cuerpo”.³⁶ En buena parte, debido a esa diferenciación en lo tocante a las actividades de cada uno: los hombres a la vida pública, a la guerra; las mujeres a la vida frente al hogar, al telar, a la crianza, a lo que se esperaba de ellas: que fueran buenas hijas, hermanas, esposas y madres de guerreros, pues sin poseer el rango de ciudadanas debían estar sujetas a la opinión y juicio de los hombres de su mismo rango y familia.

De otra parte, cabría comentar brevemente que el tema tradicional de la guerra de Troya (a saber, el rapto de Helena, esposa de Agamenón el rey aqueo, por Paris, príncipe troyano), fue ampliamente discutido por los historiadores griegos de la época clásica Herodoto y Tucídides, quienes consideraron inconcebible una guerra de 10 años de duración sólo por una mujer.³⁷

Telar y tejido

Las mujeres que describe Homero, aun siendo nobles, en sus actividades regulares no se distinguen del resto de su género. Las mujeres griegas, de quienes se esperaba se casaran, crecían en el *oikos*,³⁸ dominio y casa del padre o del marido, y de adultas eran responsables de su mantenimiento: “Es cierto que Penélope era ade-

³⁴ Pauline Schmitt y Reyna Pastor afirman en este sentido, siguiendo a Godelier: “[...] reales y/o ideales, las sociedades de la *Iliada* y de la *Odisea* forman parte de la realidad social helénica del periodo arcaico y clásico.” *Historia de las mujeres en Occidente*. T. I. *La Antigüedad*. Barcelona, Labor, 1978, p. 276.

³⁵ Tal es el caso de la misma Penélope, quien quedó al frente del reino cuando Ulises partió a la guerra, y de Clitemnestra, esposa de Agamenón.

³⁶ Bonnie Anderson y Judith Zuisser, *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona, Crítica, 1992, p. 48.

³⁷ *Apud*, Sarah B. Pomeroy, *op. cit.*, p. 33.

³⁸ Claude Mosse afirma que el significado del *oikos* rebasa su mera traducción como dominio; refiere primero a la unidad agrícola y ganadera, pero también incluye a la artesanía doméstica, extendiéndose al grupo humano, por lo que las

más reina, y su *oikos*, o más bien el *oikos* de su esposo, se confunde en parte con la ciudad de Ítaca. [...] Pero la mujer está consagrada, de un extremo a otro de la escala social, de una orilla del mundo griego a otra, y durante cinco siglos, a las mismas tareas domésticas del interior, del *oikos*".³⁹

Tan relevante la función social de la mujer griega como preservadora de la casa y de la vida familiar, y de tal importancia el tejido⁴⁰ para dominar tales funciones, que los ritos iniciáticos de las mujeres áticas son rememorados por Aristófanes en *Lisístrata*, donde podemos apreciar que dicho aprendizaje, embozado de rito, constituía la educación de las niñas que habrían de transformarse en esposas y madres: "[...] Apenas tuve siete años, fui *arrephoros*, / Después, a los diez, era *aletris* para nuestra *archeghetis* [...]".⁴¹ Eva Cantarella aclara: "Las arreforas, durante el primer grado, eran separadas por un cierto tiempo en la Acrópolis, donde, llevando un vestido blanco, se ejercitaban en el arte típicamente femenino del tejido. El segundo nivel de iniciación, que comportaba también un periodo de retiro, preveía el aprendizaje de la función femenina fundamental de preparar el pan [para la diosa]".⁴²

Así, las mujeres trabajaban en el *oikos* realizando actividades artesanales para la economía y sostén familiar en el espacio interior de la casa, *oikía*, en el gineceo, espacio que las nombraba y se reserva para ellas. Ahí trabajaban prácticamente recluidas. Como lo refiere Pauline Schmitt,⁴³ Herodoto alude una oposición entre el interior y el exterior correspondiente a lo femenino y a lo masculino. Reproduciendo esta división, vasos y píxides (cajas) de cerámica se adornaban con figuras que representaban a mujeres míticas como Helena, Casandra, Dánae, que aparecen ocupando espacios cerrados, o con una puerta entreabierta que sugiere la entrada al gineceo, rodeadas de los objetos femeninos característicos (perfumes, espejos, cintas para el cabello). No son imágenes que den cuenta de la vida cotidiana de las mujeres o que narren historia alguna, debido a la variedad de nombres que rematan las escenas; siguiendo a Schmitt,⁴⁴ con estas reminiscencias literarias de diosas

mujeres están en la estructura misma de la sociedad que se constituye en el *oikos*, siendo éste la unidad básica de producción. Claude Mosse, *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, Nerea, 1990, pp. 15-17.

³⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁰ El tejido, realizado al interior del *oikos* sería, además, la actividad económica más visible.

⁴¹ Describe el culto de las *arrephoros*, en el cual se elegían cuatro niñas de siete años, de familias destacadas, que empezaban a tejer el manto de Atenea que se ofrendaba a la diosa en su fiesta; en la procesión llevaban los símbolos de la diosa; las *aletris*, por su parte, participaban en la fiesta dedicada a Ártemis, celebrada cada cuatro años en el Ática. Tanto a la diosa como las jóvenes de este culto se les conocía como "osas". Aristófanes, *Lisístrata*, p. 24. <www.historicodigital.com/biblioteca-clasica.html?download=59>

⁴² Eva Cantarella, *La calamidad ambigua*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, pp. 32-33.

⁴³ P. Schmitt y R. Pastor, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 245-257.

y heroínas, representadas en piezas que, además, eran del uso cotidiano de las mujeres, se describía líricamente el ámbito hogareño femenino.

Cabe agregar que dichas representaciones eran elogio al tiempo que recordatorio de las actividades exclusivas y comunes a las mujeres y que formaron parte de su mundo privado. Estos píxides, usados para guardar pequeños artículos de uso personal y otros bienes propios del ámbito doméstico –y femenino por exclusión–, como lo fueron los epinetron⁴⁵ y las hidrias, cántaros para tomar agua de las fuentes, configuran una iconografía doméstica en donde se las representaba en sus tareas cotidianas (ir a la fuente por agua, adornarse frente al espejo, hilar); se aludía a sus tareas con figuras ejemplares, como en el caso de diosas y heroínas que ornamentaban sus pertenencias; o se las caracterizaba en los eventos más señalados de la vida de una mujer griega (los ritos de iniciación, los funerarios⁴⁶ y, por supuesto, el matrimonio). Momentos que conllevaban en su preparación rituales propiciatorios y de purificación, en donde se disponían objetos que las acompañarían en lo cotidiano, pudiendo ser guardados y atesorados en el interior de sus casas y, a veces, depositados en sus tumbas junto con los telares y las queridas cajas (lecitos y píxides) donde guardaban sus objetos más preciados y que llevaban al matrimonio como parte de sus pertenencias.⁴⁷ Sin olvidar los ajuares propios del arreglo: espejo, perfumes, lazos y velos, los atributos simbólicos distintivos de la Penélope homérica no son sino algunos que los que usaron las mujeres de la Antigüedad en general: la rueca y el telar, el hilo y el tejido, que eran fundamentales en el universo femenino, junto a los hornos y los utensilios de cocina. Y es Penélope la imagen mítica que aún hoy, en Occidente, nos recuerda que el telar y el producto de éste son una tarea reservada desde el pasado al trabajo de las mujeres,⁴⁸ al tiempo que objetos de significado simbólico análogo que se extiende por todas las culturas y épocas.

⁴⁵ El primero, hecho de barro, lo usaban para cardar la lana previamente al hilado. Se colocaba entre la rodilla y la pierna, de barro. La *hidria*, era un jarro de tres asas para recoger agua. Véase: Pilar González Serrano, “La mujer griega a través de la iconografía doméstica”, en: *Akros. Revista del Museo de Melilla*. Melilla la vieja, España, núm. 2, p. 59-68.

⁴⁶ Tal es el caso de la estela funeraria que analiza Pilar González Serrano, *ibid.* “La *Estela de Hegeso* [representada en el momento previo a su muerte] acompañada de una joven esclava, en el momento en que se despide de las joyas guardadas en el joyero que tiene en su regazo [...] sorprende el hecho de que esté a solas con una esclava y que, además, sus cosas más queridas sean una serie de menudencias valiosas, sobre todo, desde el punto de vista espiritual por los recuerdos que en ella despiertan [...]”

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Más tarde, en la Grecia clásica: “[...] no es de extrañar que la imagen más común de la mujer sea la de la que está ocupada en el trabajo de la lana. La presencia de este tema tanto en la literatura como en la cerámica es extraordinaria. [...] Las mujeres, libres y esclavas, se reunían en el cuarto del telar, donde pasaban largas horas, trabajando la lana, charlando en confidencia y recibiendo a las amigas.” Ma. Dolores Mirón Pérez, “Los trabajos de las mujeres y la economía de las unidades domésticas en la Grecia clásica”, en *Complutum*. Madrid, Universidad Complutense, 2007, p. 273.

Al respecto de estas tareas emblemáticas de la laboriosidad femenina considerada como una virtud, Jean Chevalier⁴⁹ advierte que el telar y sus herramientas aparecen en las manos de diosas en imágenes de más de 2000 años a. C., en donde ruecas y husos simbolizan el dominio del tiempo y del destino humano. Asimismo, menciona varias de las tradiciones que afinan la imagen del telar como un símbolo del Universo, del Destino y de la propia anatomía humana. Señala que el telar en el islamismo evoca el orden y el movimiento del Universo; en África del Norte, un marco simple, el telar, constituye la totalidad simbólica del Universo, pues las piezas de arriba y de abajo (enjulios),⁵⁰ se llaman, respectivamente “enjulio del cielo” y “enjulio de la tierra”. Resume Chevalier: “Hilanderas y tejedoras abren y cierran indefinidamente los diversos ciclos individuales, históricos y cósmicos”.⁵¹

Pero la pervivencia del telar como un símbolo universal del tejido y del destino que recae inevitablemente en las mujeres, parece echar raíces en un elemento más profundo que completa la visión antropológica de Chevalier y que devela Gabriel Weisz⁵² a la luz de sus estudios sobre el cuerpo y los textos corporales. Al revisar la tradición de las tejedoras de Chiapas, advierte en los relatos cosmogónicos que diosas y mujeres de las diversas etnias tejen al universo, la historia de sus pueblos, tejen a sus hijos, se tejen ellas mismas, se crean en una perfecta correspondencia entre el tejido y la fertilidad; entre el útero fértil donde se teje al hijo y las manos creadoras que tejen una y otra vez al Universo. En los relatos cosmogónicos de esas etnias, advierte Weisz, se dice que las mujeres tienen una bolsa de algodón en el útero. Se trata, pues, de textos hechos con el cuerpo, de cuerpos textuales y, por tanto, narrativos.

En forma más precisa, se pone de manifiesto un texto somático que reúne a la gestación con el tejido en el útero. “[...] Estamos en el punto donde las palabras que se referían a la composición poética provenían de tejedoras y constructores. Notamos estas relaciones entre el cuerpo femenino y el tejido por la asociación somática con el tejido y por el lugar que ocupa la actividad con el cuerpo. Finalmente no pasa desapercibida la cercanía entre el tejido y la escritura.”⁵³

Aquí una referencia que enlaza a las tradiciones que han visto en la lana del tejido un símbolo de la maternidad y la fecundidad, por lejanas en tiempo y en espacio que nos puedan parecer. De vuelta a la mitología griega, no es un suceso muy conocido sobre Atenea, quien permaneció virgen, según se sabe, pero quien, de

⁴⁹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2007, pp. 982-983.

⁵⁰ Madero cilíndrico puesto horizontalmente en los telares en el que se arrolla la urdimbre. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 334.

⁵¹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *ibid.*

⁵² Cf. Gabriel Weisz, *Cuerpos y espectros*. México, UNAM / FFL, 2005, pp. 117-133.

⁵³ *Ibid.*, p. 126.

acuerdo con Grimal,⁵⁴ engendró un hijo con Hefestos de una forma curiosa: Atenea bajó a la fragua del dios para conseguir armas; él, sintió súbito deseo, la persiguió y logró alcanzarla, forcejeando con ella; pero apenas pudo humedecer con semen la pierna de la diosa. Atenea se secó con lana, arrojándola luego a la tierra que así fue fecundada. De esta relación entre la lana (símbolo del útero) que tomó Atenea para limpiarse y el semen de Hefestos, anidados en la tierra, nació Erictonio, a quien ella reconoció como hijo y vio por él.

De esta forma, entendemos el tejido y el acto de tejer, con todos sus arreos, como una actividad y un grupo de objetos exclusivamente femeninos⁵⁵ que pertenecen al ámbito de lo íntimo, que se lleva a cabo en el interior de la casa y que tiene un vínculo irrenunciable con la fertilidad y, por tanto, con la creación, la escritura, el tiempo y el Universo. En definitiva, como un símbolo que expresa al tiempo que crea el propio cuerpo de las mujeres y su condición social, puesto que produce y reproduce, preservando en estos actos físicos y simbólicos la tradición a la que pertenece.

Tejer es lo que caracteriza a la Penélope homérica, la reina de Ítaca, la esposa de Ulises; es su referencia más popular, pero ese acto es distintivo mas no exclusivo, ya que se integra a la esfera de lo propiamente femenino. Y quizá, justamente, por ser una actividad común y persistente entre las mujeres hasta el día de hoy se constituyó como un símbolo de la espera. Siendo una tarea de las mujeres, que consume mucho tiempo y que se vincula de manera material y simbólica con sus cuerpos y los actos que éste realiza, el tiempo que se ocupa en esta labor es lo que Homero relacionó pragmáticamente con la espera; se traza un límite a la espera de los pretendientes con los hilos del tiempo que Penélope usa para tejer el paño funeral de su suegro, Laertes.

Aquí Homero liga evidentemente el tejer de Penélope con las deidades femeninas del destino pues podría haber elegido que ella tejiera otro lienzo cualquiera, pero no podría concebirse, dentro de aquella sociedad, uno tan solemne que pudieran respetar los apresurados pretendientes, como el último paño que vestiría su suegro. El respeto a un hombre de jerarquía los obligaba socialmente.

⁵⁴ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981, p. 60.

⁵⁵ Más adelante, con la paulatina industrialización del tejido tradicionalmente producto familiar, se pasó a los obrajes y talleres, realizándose una división con base en el género que rompió con la tradición de la mujer tejedora, ya que se consideró que el telar de pedal, por requerir de fuerza, no era para las mujeres. De tal forma, hasta América llegó la tradicional división del trabajo europeo del textil: las mujeres hilanderas, los hombres, tejedores, sin que hasta hoy, a pesar de esa división, la mujer haya perdido presencia como tejedora de diversos géneros. Véase: Carmen Ramos Escandón, *Industrialización, género y trabajo femenino en el sector textil mexicano. El obraje, la fábrica y la compañía industrial*. México, CIESAS, 2005, pp. 48-ss.

Penélope juega con las reglas de esa sociedad masculina; juega también con el destino de su suegro y teje y desteje la mortaja, usando el tiempo, pero ganándolo al mismo tiempo para postergar el matrimonio y proseguir la espera del héroe. De esta forma se asemeja en astucia a Ulises con ese truco, pues los pretendientes, impedidos para entrar al gineceo, no pueden registrar los avances de la tejedora, quien extiende la doble espera desde sus límites sociales: la propia y la de aquellos que buscan casarse con ella y asumir el trono de Ítaca.

El silencio

Es innegable que la mujer tuvo siempre una categoría de *menor*⁵⁶ en las sociedades descritas por Homero; al igual que las de épocas posteriores. Esto implicaba que debía contar con un tutor, un *kyrios*, un hombre de su familia (padre, hermano, hijo) que decidiera sobre los asuntos y actos más relevantes de su vida, especialmente, para la decisión sobre el matrimonio.

Sin embargo, según se describe en la *Odisea*, estas reinas de la edad de bronce gozaban de ciertos privilegios inimaginables para las mujeres de épocas posteriores; Helena⁵⁷ y Areté,⁵⁸ por ejemplo, podían asistir a las audiencias y banquetes que daban sus esposos, no obstante, no podían tomar la palabra en público para quejarse o exigir. De hecho, en sus apariciones públicas, Helena y Areté, preguntan solícitamente, sugieren con suavidad, más que opinar o demandar, miden sus palabras. Recuérdense que, en realidad, los diálogos de las mujeres son las palabras que el poeta pone en sus personajes, necesarias para el curso del relato, en suma: “Los personajes femeninos no eran más que vehículos dramáticos para el desarrollo de un discurso masculino”.⁵⁹

Al parecer, para discurrir acerca del silencio femenino, impuesto por la sumisión a que estaban obligadas, y sobre las maneras previstas y socialmente correctas para que las mujeres hablaran en público hay que pensar necesariamente en la palabra explícita; en lo que ellas dicen; en la forma en que lo dicen. Ya que, en

⁵⁶ C. Mosse, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ Cuando Telémaco viaja a Lacedemonia, aparece Helena para sentarse junto a una rueca de oro con lana púrpura, quien, en pública audiencia de su esposo, Menelao, ha recobrado su estatus de reina tras la guerra de Troya. Lo relevante de la escena es que ella, rueca e hilo en mano, reconoce públicamente a Telémaco como hijo de Ulises al preguntar a Menelao sobre su huésped: *Mientras consideraba lo que debía hacer* [...]. Homero, *Odisea*, canto IV, México, Compañía General de Ediciones, 1961, p. 49.

⁵⁸ Areté, por su parte, tras el banquete que dio su esposo, Alcínoo, en el reino de Feacia, le pregunta a Ulises por su origen. *Op. cit.*, canto VII., p. 90.

⁵⁹ G. Weisz, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*. México, UNAM / Siglo XXI, 1998.

p. 148.

cuanto alguna de estas mujeres nobles tomaba atribuciones que no le correspondían, o manifestaba demasiada emoción, el hombre responsable de ella la mandaba rápidamente al gineceo. Como ejemplo, he aquí la conocida amonestación que el adolescente Telémaco dirige a su madre, Penélope, conteniéndola, en ocasión de un aedo que llega al palacio a cantar las hazañas de Ulises: “Así, dispón el ánimo para escucharlo. ¡No es solamente Ulises quien no logró regresar de Troya, donde muchos hallaron la muerte! Ahora, madre, vuelve a tus habitaciones, ocúpate en tus labores del telar y la rueca, manda a las esclavas que atiendan a las tareas. El hablar y el decidir son asuntos de los hombres, mío en este caso, pues soy aquí el señor.”⁶⁰

Es evidente el contraste entre Helena y Areté quienes tomar parte de la vida social y, Penélope que es excluida por su hijo pero, de ser inadecuado en el contexto y época del texto lo que Telémaco ordenó a su madre, no seguirían estos versos: “Sorprendida Penélope por estas palabras, se volvió a su cámara, llevando en el corazón las juiciosas advertencias del hijo y, ya retirada, se entregó al llanto por su esposo Ulises [...]”.⁶¹ Cabe suponer que las dos primeras estaban avaladas por la presencia de sus maridos para comentar y preguntar, en tanto que Penélope, en una situación más frágil (ausente el esposo), asume los avances de la autoridad de su joven hijo, quien muestra en sus palabras su rango de señor frente a los pretendientes y a su propia madre.

Asimismo, las últimas líneas de los versos arriba citados revelan la extendida idea, tanto en Grecia, como el resto del mundo antiguo –y podríamos decir que mucho más allá de este –, de que la palabra, el *logos*, es asunto y privilegio exclusivo de los varones. Además, de esta forma, el poeta nos informa de los cánones de conducta de esa época para hombres y mujeres; de los modales que debían guardar en público; de la opinión que los hombres tenían de las mujeres y de ellos mismos y, por último, de cómo refrenaban las conductas que les parecían inapropiadas en ellas.

Más allá de la *Odisea*, los testimonios más claros y que pueden documentarse acerca del silencio como una virtud impuesta, como un acallamiento a las mujeres, nos llegan de la época del esplendor ateniense en pequeñas máximas que aparecen aquí y allá; dice Sófocles, en palabras puestas en Tecmesa: “Él [Ayax] me responde con breves palabras su eterna cantinela: “Oh, mujer: el adorno de las mujeres es el silencio.” Me di por entendida”.⁶²

⁶⁰ Homero, *op. cit.*, canto I, p. 22.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Sófocles, “Ayax”, *Las siete tragedias*, México, Porrúa, 1975, p. 13.

Claude Mosse nos recuerda, por su parte, a la mujer de Iscómaco: “Todavía no había cumplido quince años, y hasta ese momento había vivido bajo una estricta vigilancia: debía ver y oír el menor número de cosas posibles, hacer muy pocas preguntas”.⁶³

De tal forma, podemos ver que el silencio al que las mujeres de la edad de bronce estaban forzadas tuvo que ver, en primer lugar, con la ausencia estricta de palabras, de relatos propios; ya que son los poetas quienes las hacen hablar de acuerdo con las convenciones de una sociedad patriarcal: ellas dicen lo que ellos consideran correcto. En este juego de ventriloquismo literario, de simulacro,⁶⁴ caemos en cuenta de que, en verdad, lo que sabemos de las mujeres es lo que dicen de ellas los poetas, y que escuchamos las palabras que ellos ponen en sus bocas. Consecuentemente, el silencio impuesto a las reinas como Penélope permanece como una evidencia de la ausencia real de su expresión: hablar o callar, como tantas cosas en su vida, no fueron elegibles.

Un pálido reflejo, un montón de fragmentos literarios que en realidad no son voces femeninas, nos hacen saber, por la vía negativa, que el silencio y el vacío en cuanto a la información sobre su historia es la consecuencia necesaria de una condición; las mujeres estaban condenadas a no manifestar su ser a modo de conservar el estatus para el que fueron educadas; el de madres y esposas. Callar no fue, jamás, una elección. Era una convención al tiempo que una necesidad. Esta es la última lección que nos brinda la Penélope de Homero: calla porque es correcto, porque es necesario y porque es lo que se espera de ella. Su verdadero diálogo, su elocuencia, está en las lágrimas.

Y es que Penélope, en sus apariciones a lo largo de la *Odisea*, llora profusamente o contiene el llanto hasta llegar a su cámara; la elocuencia misteriosa de sus lágrimas define, sin explicar, la pena que la acompañó durante la ausencia de Ulises. “Decir que las lágrimas tienen un mayor significado que cualquier palabra es sugerir que, de algún modo, la verdad reside en el cuerpo”.⁶⁵ El cuerpo en sus funciones, el cuerpo emocionado, podrá guardar silencio, pero las lágrimas se transforman en su discurso primario; prevalece el silencio, la voz renuncia ante el llanto. Sólo referiré un momento de esta elocuencia del cuerpo de la reina: “[...] ya en la cámara, lloró otra vez la desventura de su amado esposo [...]”.⁶⁶ Y así, pareciera que el llanto expresa el dolor del cuerpo ante la lejanía y la ausencia, la pérdida del otro amado que es Ulises.

⁶³ C. Mosse se refiere al *Económico*, de Jenofonte, en los Diálogos platónicos. *Apud* C. Mosse, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁴ Véase el uso de este término que hace G. Weisz para el análisis de la obra de los dramaturgos griegos de la Antigüedad en: *Dioses de la peste*, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁵ Tom Lutz, *El llanto*. México, Taurus, 2002, p. 55.

⁶⁶ *Homero*, *op. cit.*, canto xx, p. 228.

El llanto de Penélope es un evento que se repite a lo largo de sus apariciones en la *Odisea*, y que la relaciona directamente con Atenea, tanto como sutilmente se vinculan por el tejido, ya que la diosa fue también gran tejedora y patrona de hilanderas y bordadoras. Protectora de los aqueos y de Ulises en particular –a quien ayudó a volver a Ítaca–⁶⁷ era compasiva con su muy amado y atenta a todo lo que le ocurría y podía afectarlo. A lo largo de los veinte años que dura el relato, cuida de Telémaco y de Penélope, quien padece de mal sueño y a quien continuamente hace dormir para descansar del llanto y de su pena, unas veces; otras, la hace resplandecer.⁶⁸

Hasta este momento, la glosa de esta investigación no rebasa los límites impuestos por el texto original de la *Odisea*, sino que se ha suscrito en el ámbito extendido de la comprensión de dicha obra, buscando ahondar en los elementos simbólicos que constituyen al personaje de Penélope, tal cual la representó Homero, para estar en condiciones de hacer una indagación sobre el contraste de tales elementos simbólicos con los símbolos que aparecen en *Sed de mar*, o con la forma como ahí se representan.

No quisiera dejar de mencionar, por otra parte, a las mujeres reales que configuraron, para decirlo de algún modo, el “público” femenino de Homero en la Grecia clásica. Algunas célebres y únicas: la segunda esposa de Pericles, Aspacia,⁶⁹ mencionada por Platón en el *Menéxeno*; Hypatía de Alejandría, directora de la Escuela Ptolomeica de Alejandría (400. d. C.); Diótima de Mantinea, a quien menciona Sócrates en el *Banquete*.⁷⁰ Teano de Crotona, discípula y esposa de Pitágoras, la misma Sappho. El resto, las mujeres anónimas que constituían la mitad de los varones

⁶⁷ Es Atenea quien constantemente da consejos a su favorito e, incluso, provoca la orden que Zeus da a la ninfa Calipso (“la que oculta”, también tejedora e hilandera), de dejar libre al héroe. P. Grimal, *op. cit.*, pp. 60, 83. Calipso deja partir a Ulises, le proporciona los medios para hacer una pequeña embarcación, le da víveres y ropa, le indica los movimientos de los astros para guiarse, y le reprocha: “[...] si conocieras los riesgos que te aguardan antes de llegar, seguramente te quedarías conmigo [...] a pesar del deseo que tienes de ver a tu esposa, por la que suspiras un día y otro día.” *Ibid.*, canto v, pp. 65-75.

⁶⁸ “También la diosa inspiró a Penélope, la más discreta de las mujeres, el deseo de aparecer ante sus pretendientes [...] le envió un dulce sueño, durante el cual la favoreció con todos los dones inmortales para admiración de los aqueos. Empezó por hacer que su hermoso rostro adquiriera un divino reflejo [...] *Ibid.*, canto xviii, p. 213.

⁶⁹ Teano de Crotona, siglo vi, a. C. Se le atribuyen tratados sobre teoría de la proporción, poliedros, física y medicina. Aspacia de Mileto: ca. 470-¿? Obstetra, retórica, criticada por los atenienses por ser extranjera y por lo que consideraron su influencia negativa sobre Pericles. Hypatía de Alejandría, ca. 355-¿? Enseñó durante veinte años sobre matemáticas, geometría, astronomía, lógica, filosofía y mecánica. Inventora del astrolabio plano, el hidrómetro un destilador de agua y el planisferio. Murió durante el furor religioso de los primeros cristianos, bajo el patriarcado de Cirilo de Alejandría. *Mujeres científicas. Una mirada al otro lado*. Gobierno de Aragón, Departamento de Servicios Sociales y Familia [en línea]. <http://www.aragon.es/estaticos/GobiernoAragon/Organismos/Instituto%20Aragon%C3%A9s%20de%20la%20Mujer/Documentos/mujeres_cientificas.pdf>

⁷⁰ “Os referiré, pues, unas palabras que acerca del Amor oí en cierta ocasión de boca de una mujer mantinea. Diótima, sabía en estas y muchas otras cosas, cual en retardar para los atenienses por diez años y mediante ciertos sacrificios el

censados,⁷¹ la mayoría no eran nobles, y estaban dedicadas, muchas de ellas, a llevar la producción del *oikos* a calles y mercados.⁷²

Elementos simbólicos en la Penélope de Seligson

En tanto que la *Odisea* es el relato de la vuelta a casa del héroe, *Sed de mar* es la narración escrita de la mujer que se quedó en casa esperando al héroe y de lo que ella vivió durante la prolongada ausencia. No pormenoriza sobre los aspectos de la vida cotidiana; es un relato de sentimientos, recuerdos, sensaciones y pensamientos: una narración intimista. Este hipertexto retoma la partida de Ulises para tender, desde ese momento, la narración, lo narrado, de ahí que el hipotexto aparezca evocado, aludido de una manera transversal, a manera de indicios paratextuales a los que Penélope se refiere vagamente, porque de esto depende su vida y su relato. Recuérdense qué pocas noticias llegaban a Ítaca de las andanzas del héroe: “[...] sí, de tanto en tanto algún Poeta se acerca por estos lugares, y al relatar en sus cuerdas tus hazañas, se me abre en el cuerpo una brecha [...] “es mi voz quien le impulsa – me decía–, la fuerza de sus flechas va nimbada por el deseo de retornar con rapidez, el escudo que le defiende lleva mi nombre cincelado, se acerca, se acerca sin duda salvando todo obstáculo” [...]”⁷³

En este relato breve leemos los fragmentos de las cartas y de un diario supuestamente escritos por Penélope⁷⁴ durante la ausencia de Ulises. A lo largo de la narración se presenta una alteración de los símbolos clásicos del mito: poco a poco,

azote de la peste; ella fue mi maestra en cosas del amor.” Platón, *Diálogos socráticos*. México, W. M. Jackson, 1973. (Los Clásicos), p. 298.

⁷¹ Cf., S. B. Pomeroy, *op cit.*, p. 254. Quien agrega como reflexión final a su “Epílogo”: “Y este confinamiento racionalizado de las mujeres a la esfera doméstica, tanto como la sistematización del pensamiento antifemenino por poetas y filósofos, son dos de las más devastadoras creaciones del legado clásico.”

⁷² “Una información indirecta la ofrecen las referencias a los mercados de abastos, cuyos puestos solían estar regentados por mujeres. Además de productos manufacturados por las mujeres en casa, como la harina o el pan, se ofrecían otros que pueden proceder perfectamente de huertos: granadas, altramuces, nueces, puerros, puré, legumbres, ajos, higos secos, etc. También la venta de miel hace pensar que la apicultura, constatada arqueológicamente, era asunto femenino, al menos en su parte final. Da la impresión de que la venta de alimentos al por menor estaba fundamentalmente en manos de mujeres. Al menos de los alimentos de origen vegetal. Del mismo modo que las panaderas y las vendedoras de hilaturas y tejidos se relacionan con las funciones domésticas femeninas, esta venta de fruta y verdura podía reflejar una realidad en que, si no el cultivo, si la recolección y administración de los productos hortofrutícolas, se hallaba sobre todo en manos de mujeres.”, Ma. D. Mirón Pérez, *op. cit.*, p. 275.

⁷³ Esther Seligson, “Sed de mar”, *Toda la luz*. México, fce, 2006, p. 337. De aquí en adelante, las menciones a la obra aparecerán únicamente con el título y la página, por tratarse de la misma edición.

⁷⁴ Más adelante me referiré a las partes del libro en donde Euriclea y Ulises hablan sobre Penélope, y que completan la visión del mito desde la perspectiva de Seligson.

a partir de formas muy cuidadas y poéticas, que introducen en la experiencia de lectura de un texto contemporáneo el elegante lenguaje de los homéridas, a la vez que franquea un homenaje a uno de los textos más significativos de la cultura occidental, se opone en su discurso a los elementos del personaje homérico que habrían de constituir el mito de Penélope, y que se trasladaron en Occidente a la tradición normativa para las mujeres.

Los símbolos que aparecen en *Sed de mar* corresponden a los rasgos característicos del personaje homérico de Penélope: el silencio, el tejido, el telar, la espera; es desde luego un texto que parte de un modelo clásico occidental y en el que se retoma al hipotexto⁷⁵ transformándolo, porque traslada el protagonismo de un personaje a otro: el relato se concentra en el pequeño espacio de la vida privada de Penélope durante veinte años, los mismos que duró la ausencia de Ulises. El hipertexto transforma al texto de origen a través de un cambio de perspectiva; con este giro se llena el lado íntimo de la historia de un personaje que, aunque ricamente presentado en el texto original, se subordina al protagonista masculino y se la ve desde fuera. En *Sed de mar*, al tiempo que se redirige la perspectiva desde la que se narra, se cuenta una historia paralela a la del modelo y en ese doble desplazamiento, de lo masculino (Ulises) a lo femenino (Penélope); de lo público (el héroe) a lo privado (la intimidad femenina) completa simétricamente la historia original.

Al permanecer los símbolos del hipotexto, esta continuidad enlaza a esta Penélope con la de la tradición homérica. Pero en la versión de Seligson el discurso del personaje es directo y se presenta desde la subjetividad del personaje. Empleando una focalización interna, Penélope, arropada en el silencio y en su propia interioridad, discurre libremente sobre su condición, sus deberes, sus actos y sus cuestionamientos, y sobre el cuerpo propio que padece la espera, por lo que dichos símbolos originarios reciben una amplificación, porque sobre ellos se alza un discurso que hunde en su trama antigua las raíces de la condición femenina y la reivindicación por la espera y el silencio característicos, constantes.

El silencio enfrentado

Teniendo como premisa las circunstancias conocidas y la personalidad sufriente y callada de la reina, establecida en el hipotexto, la carta y el diario ficticios que se articulan en *Sed de mar* mediante una estructura fragmentaria trazan una pers-

⁷⁵ Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario. Gérard Genette, *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1982, p. 12.

pectiva eficaz sobre lo que Penélope pudo pensar y sentir. Este texto configura un espacio íntimo detrás del silencio que define a Penélope en el mito; no se opone a la convención de la Penélope callada, sino que remata la historia originaria desplazando la perspectiva de la vida del héroe a su contraparte femenina como personaje principal.

A partir del silencio considerado como el atributo más distintivo del carácter del personaje, Seligson proyecta una reconstrucción emocional que complementa la imagen de la dama lejana y sombría a quien prestó su voz la tradición homérica. El reiterado epíteto con que se la describe en la *Odisea*, “la más prudente”, aparece en la *Odisea* como un adjetivo que amplifica su significado desde el “buen juicio” característico de las definiciones del diccionario hasta el sensato silencio, la contención y el recato como límites del comportamiento que se esperaba de las mujeres; todas esas cualidades femeninas apreciadas entonces y mucho después. Seligson no trasgredió estos principios para transformar al personaje; *Sed de mar* parece un texto escrito con el propósito de responder únicamente a una pregunta: ¿y si ella hubiera escrito durante la ausencia de Ulises? Al conjeturar la respuesta, Seligson enfrenta el silencio originario de Penélope con la escritura.

En este relato construido como un texto simétrico, contiguo al del mito homérico, Penélope cumple con el papel de reina y escribe en el espacio silencioso y aislado de sus deberes y su espera. Siendo el medio idóneo para eludir la discreción y el silencio que se esperaba de las mujeres en la Antigüedad y en concordancia con el texto de origen, el acto de su escritura aparece como un ejercicio íntimo y honesto, un acto discursivo libre, realizado prácticamente en secreto para dar cuenta de sus experiencias y de sus emociones, para hablar de sí misma, y consigo, de lo que pasa en su cuerpo; habla también con el amado.

Con base en el anclaje al hipotexto, que es el motivo para que Penélope escriba las cartas y el diario, es que el lenguaje que emplea Seligson en esta obra parece emerger de la *Odisea* pero, en contraste, irrumpe en escritura pleno de novedad por cuanto es una voz femenina, la de la propia protagonista, que se apropia de la palabra escrita para revelar los sentimientos ocultos tras su paciencia y silencio originales, para narrar lo que pasa en ella, en su cuerpo y en sus emociones. En *Sed de mar* no se transgrede el canon homérico en lo tocante al silencio de la reina, sino que la escritura se configura como un medio de dispersión del silencio, el que se explica y se trasmuta por efecto de ésta.

Y no es el silencio lo que aparece en nombrado en primera instancia en el texto de Seligson; sino la necesidad de hablar, de hablar con el otro, con Ulises; el silencio de Penélope aparece *in absentia* en ese diálogo a una voz que se despliega en la escritura confesional de cartas y diarios personales, conformando un discurso

que se enfrenta al silencio, transmutándolo en palabras: “[...] persigo un nombre cuyas letras no conozco, letras impronunciables, y necesito hablar contigo, Ulises, hablar para saber su este tiempo que me invento es un tiempo real, si de verdad ya no existe la espera o únicamente he caído en otro paréntesis desesperanzado, si me estoy enredando en las palabras a fuerza de no poder oírmelas, a fuerza de escucharlas en mis adentros, sin encarnarlas, deshuesadas, remolinos de vapor que mi aliento dispersa...”⁷⁶

El silencio mítico de Penélope se mantiene a lo largo del relato porque es la condición de posibilidad de su escritura, y Seligson lo conserva como tema: la palabra escrita se enmascara en el silencio para poder expresar lo que ocurre durante una ausencia que se vive calladamente. Penélope habla puntualmente del silencio como la prueba objetiva del vacío: de lo que hace falta, lo que no se dice o no se escucha: “Tardes cuyas huellas pisan en el silencio e irrumpen en la soledad de otras tardes sin rostro, ambiguas tardes sin tu presencia [...]”.⁷⁷

Así, el silencio de esta Penélope va unido irremediable y paradójicamente a la palabra, a la percepción del sí mismo, del yo que se revela a través del lenguaje pues pensamos con palabras y este diálogo interior no cesa, sino que produce incesantemente el desarrollo de la conciencia.⁷⁸

Tejer y narrar

Casi al final del relato, esta Penélope se permite recordar el ámbito donde se desarrolló el tiempo de la espera y del silencio, el espacio dedicado a las tareas del hogar, y recrea elementos del ambiente doméstico de la Grecia antigua evocando en esa única ocasión el ambiente interior del *oikos*, el lugar consagrado a las labores femeninas: “Por mucha que fuese la rabia acumulada en las vísceras, el deseo de reivindicar los desvelos y despojos provocados por tu ausencia, no podría asegurar que fueron ellos quienes me empujaron a dejar la lanzadera y los bolillos –que tampoco pienses me tenían ahíta–, ni fue por codicia rencorosa de remedar tus aventuras que abandoné el calor de las estufas y la monótona euritmia de los quehaceres domésticos, parlerías y ajetreos del desgranar, moler, cernir, cardar, blanquear [...]”⁷⁹

De nueva cuenta, Seligson recurre a los elementos paradigmáticos del ambiente inherente a las mujeres de la Antigüedad afirmando la simetría hipotextual con el

⁷⁶ *Sed de mar*, p. 334.

⁷⁷ *Sed de mar*, p. 343.

⁷⁸ Véase la entrada de “Palabra”, H. Beristáin, *op. cit.*, p. 382.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 353.

modelo que precede su obra; igualmente, enraíza a su personaje al elemento simbólico más entrañable, el telar y sus enseres, para apuntalar a una Penélope antigua pero hábil tejedora y escritora.

Telar y tejido también aquí figuran como sinónimos de narrar, de escribir, sólo que la escritura aparece como un correlato del tejido, diferenciándose de éste y que, al mismo tiempo, completa y revela la naturaleza etnobiográfica de la tradición de las mujeres tejedoras pues, de acuerdo con lo que señala Weisz, en esta capacidad de los tejidos de ser una construcción narrativa y cultural del cuerpo “[...] se interrogan los mecanismos del habla y la escritura, sino por otras razones, por el hecho mismo de que la memoria es tejida, el tejido existe como su propia escritura”.⁸⁰ De tal forma, siguiendo la relación entre el tejido y la escritura, actos narrativos ambos, Seligson calca el atributo simbólico del telar y en el relato explicita su sentido ancestral, lo invoca. Al tejer narra identificándose, semejándose con éste: describe su mundo y sus sueños, sus deseos y los momentos de quebranto o esperanza. Se narra abiertamente a sí misma al hablar de su tejido, como en las siguientes líneas: “[...] la urdimbre de la tela que de mañana tejo y al anochecer destejo pronto será un añico, un hilo deshilado lleno de vacío donde vendré a desmenuzarme...”⁸¹

Sin embargo, en la parte final del relato se invierte el símbolo: no es que el tejer mismo la cree a ella como un relato armónico, como un tejido-escrito que busca preservar una memoria en el tiempo. En estos fragmentos que aparecen de sus cartas y diario en *Sed de mar*, podemos también advertir los sucesivos actos de tejer y destejer el lienzo, de gastar el hilo, la memoria, los recuerdos y especialmente el tiempo: el tiempo que consume y deshace los hilos que se emplearon, que se convierten en cabos y retazos sueltos, desperdigados al cabo de los años. Los hilos tejidos una y otra vez aparecen como una metáfora de la propia protagonista. Los fragmentos deshilachados del lienzo de Penélope y los tramos textuales que ella escribió y se consignan en *Sed de mar* son, ambos, de naturaleza textual. La mujer, Penélope, se constituye al fin como persona al paso de los años; al cabo del lento trabajo de la memoria en el desovillar y desgastar cotidiano de la doble madeja de la espera y los recuerdos, es decir, en el acto narrativo que la narra y que inicia y concluye una historia, incrustando el pasado en el presente.

[...] espero un lugar que el tiempo demora y que me voy tejiendo como me he tejido a mí misma, absorta. Sin embargo, hay una diferencia. Aquí no existe huella alguna de tu presencia, y me veo en la libertad de recrearlo todo –me dejé tanta remembranza apretada al telar, tanta hebra trunca–, empezando por mi

⁸⁰ G. Weisz, *op. cit.*, p. 132.

⁸¹ *Ibid.*, p. 337.

propio destino. Y no pretendo que los Dioses me hayan dado uno distinto al que yo hubiera elegido. Soy lo que oscuramente hubiese querido ser, porque lo que somos viene, inseparable, pegado, cosido a nuestros actos. Que ese ser pueda quedarse ovillado para siempre, es factible. Pero bastará con que algo, o alguien, tire de un cabo –no importa qué tan levemente–, para que la madeja empiece a desmadejarse y nuestro rostro inicie su desdibujo, su despellejadura, la lenta e irreversible caída de sus cortezas.⁸²

En el discurso de Seligson, telar y el tejido son una metáfora de la propia Penélope, son su reflejo porque, al paso del tiempo, así como los hilos se desgastan, la luna se va desempañando hasta revelar una imagen y un espacio propios, fuera del modelo esperado y culturalmente señalado para ella desde el rigor cultural del hipotexto, así la memoria, en palabras de Paul Ricoeur, “[...] garantiza la continuidad temporal de la persona y, mediante este rodeo, esa identidad [...]”.⁸³

⁸² *Ibid.*, p. 352.

⁸³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*. México, FCE, 2008, p. 200.

[...] hacer el amor es sentir tu cuerpo que se cierra sobre sí, es finalmente existir fuera de toda utopía, con toda su densidad, entre las manos del otro. Bajo los dedos del otro que te recorren, todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir, contra los labios del otro los tuyos se vuelven sensibles, delante de sus ojos semicerrados tu cara adquiere una certidumbre, hay una mirada finalmente para ver tus párpados cerrados.

MICHEL FOUCAULT
EL CUERPO UTÓPICO

Acerca del texto

En esta investigación no consideraré las identidades o procesos de identificación colectivos y que son parte de un debate filosófico⁸⁴ que hace ya algún tiempo es tema relevante en acercamientos multidisciplinares, porque el objeto de este análisis es

⁸⁴ Por ejemplo, véase: Elisabetta Di Castro, (coord.), *Construcción de identidades*. México, UNAM / FFL, 2011.

un texto literario⁸⁵ que se centra en una identidad narrativa⁸⁶ que evoluciona y se autoconstituye. De acuerdo con lo que señala Gabriel Weisz, la identidad narrativa se organiza por la concurrencia de diversos “elementos que definen los límites de la persona para construir un personaje”⁸⁷ (acciones, motivaciones). En *Sed de mar*, una mujer escribe. Penélope refiere desde las posibilidades de intimidad que ofrece la escritura, acto solitario, su perspectiva sobre lo que pasa en su vida a partir de la ausencia de Ulises, su esposo.

Cabe aquí comentar que, en términos de mi propia lectura, me acercaré a la identidad de Penélope no como un constructo literario, sino poniendo en juego la verosimilitud de su constitución para indagar cómo se transforma su identidad por cuenta de las experiencias que el cuerpo reúne y organiza a través del trabajo de la memoria. En este sentido, para recuperar las aportaciones de la obra literaria, mi análisis acoge la visión semiológica que, a decir de Barthes: “[...] la literatura, cualesquiera fueren las escuelas en cuyo nombre se declare, es absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad o sea, el resplandor mismo de lo real”.⁸⁸ “La semiología recoge la impureza de la lengua, el desecho de la lingüística, la corrupción inmediata del mensaje: nada menos que los deseos, los temores, las muecas, las intimidaciones, los adelantos, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las músicas de las que está hecha la lengua activa”.⁸⁹ De tal manera, ensayo aquí una lectura que busca encontrar el reflejo vital en la experiencia textual.

Luego del “Proemio”, en voz de Telémaco, el hijo, la verdadera historia del relato que me ocupa comienza cuando ella empieza a escribir, recordando constantemente. La historia narrada en *Sed de mar* inicia con la partida de Ulises; el cese de la escritura de Penélope (que serían una carta, única y última, a Ulises), lo define, en el extremo final, el regreso del héroe.

Varias voces constituyen el relato *Sed de mar*. En sus intervenciones, acotadas por los capítulos que encabezan sus nombres (a excepción de Telémaco, quien habla en el “Proemio”), cada una asume su perspectiva particular de la historia úni-

⁸⁵ Me apegaré a la concepción de literatura que aportó Roland Barthes en la “Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye.” *Lección inaugural de la cátedra de Semiología en el Collège de France*. México, Siglo XXI, 1982, p. 55.

⁸⁶ G. Weisz, “Identidades exóticas”, *op cit.*, p. 221-222.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

ca que ampara el relato), así como sus propias pautas de enunciación.⁹⁰ Antes de emprender el análisis de los movimientos en la construcción de la identidad de Penélope en *Sed de mar*, me parece pertinente referir la estructura narrativa, pues de ésta penden los elementos más precisos y caros a Seligson en cuanto a la definición de lo que va a narrar y la forma concentrada, densa y poética que caracteriza su escritura. Asimismo, lo creo relevante porque esta pequeña novela (en un sentido amplio, por la variedad de estrategias, la abundancia de recursos poéticos), o texto narrativo, ensaya formas y recursos en una organización lineal que enumero:

“Proemio”. Telémaco da cuenta del hallazgo del diario de Penélope una vez que sus padres han muerto. secundaria

“Penélope”. Semejante a una serie de cartas o fragmentos de cartas, ella escribe un diario que tiene a Ulises como destinatario hipotético.

“Euriclea”. La nodriza de Ulises sostiene con él una conversación, estas son las partes de su diálogo.

“Ulises”. Esta es la parte del diálogo con Euriclea que desarrolla Ulises.

“Final”. La única y última carta que, expresamente, le escribe Penélope a Ulises, una vez que ella se ha marchado de Ítaca.

Los tramos de *Sed de mar* que observo en esta tesis se localizan principalmente en los fragmentos del relato hecho por el personaje que es también narrador (“Penélope”), capítulo con el que inicia propiamente la narración de *Sed de mar* y que reviso para esta investigación. Este capítulo es suma y aparente residuo de los diarios escritos por la reina de Ítaca, ya que, como se indicó en el “Proemio” se trata de fragmentos que recuperó Euriclea. No se precisa la fecha o momento en que fueron escritos sino que aparecen hilados tenuemente unos con otros, apenas separados por el silencio, la interrupción de la escritura, o la supresión (accidentada o no) de éstos. Estas incidencias se denotan por los puntos suspensivos, como recurso paraverbal, que contienen e intermedian el discurso, creando un espacio cargado de intención, de palabras no escritas o suprimidas, según la estrategia que Esther Seligson antepuso a la lectura de esta obra. Pareciera que la autora ha dejado intencionalmente, por una parte, espacios que simulen la propia construcción caótica del pensamiento, que se trasvasa en un escrito íntimo (el diario) y, por otra, los vacíos o supresiones que alguna mano (perteneciente a la identidad narrativa de Euriclea o la propia Penélope) pudo censurar. Por último, constituyen una representación paraverbal de los hilos tejidos y destejidos que se desgastan. En todo caso, desde la estrategia de Seligson, estos vacíos operan como un acicate para que los lectores los

⁹⁰ Especifico aquí que sólo abundaré en las estrategias discursivas de Penélope, por ser el eje de esta investigación, y me referiré a los otros personajes de manera transversal.

llenen de sentido, a despecho de que esta búsqueda por parte del lector fuera o no intencional de parte de la autora.

Ese primer capítulo (“Penélope”), se desarrolla en cinco páginas a renglón seguido y sin separación de párrafos. El enfoque desde el cual se expone el relato es privilegiadamente el lado femenino e ignorado en la *Odisea*: aquí Penélope es la protagonista, la narradora, la escribiente, la tejedora.

Considero también la carta que Penélope escribe para Ulises (“Final”). Así como otros fragmentos que se reproducen en “Euriclea”, en donde se presentan a modo de paratexto, como citas dentro del discurso de la nodriza. En “Ulises” se asienta lo que el héroe le responde a Euriclea durante su conversación. El texto de la esclava expone –a la manera del coro griego– la visión de las mujeres del pueblo con respecto de la relación que mantienen con los hombres. El de él explica desde la posición masculina su experiencia de la lejanía del hogar y lo que siente a su vuelta. No abordaré esas secciones en detalle debido a que alejarían el análisis de su centro: la construcción de la identidad de Penélope.

El párrafo que da inicio a *Sed de mar* es en realidad el final de la historia de los amantes quienes, desde la reconfiguración que hace Seligson del mito originario, llegaron separados al final de sus vidas. En este “Proemio”, que apenas es un párrafo, Telémaco relata que, tras la muerte de Ulises, encontró la carta y el diario escrito por su madre, también da cuenta del rito funerario que llevó a cabo luego de la muerte de sus padres. Hace votos por que sus almas se encuentren.

En ese breve apartado inicial, Esther Seligson señaló el supuesto que rige la novela y expuso la situación narrativa de cada personaje. De esta forma, Euriclea aparece como la preservadora de la historia, Ulises como un amante abandonado tras su regreso, Telémaco como el hijo que llega a dudar de la fidelidad de la madre y, en el tema que me ocupa –la escritura de Penélope que se halla en el diario y la carta, en los que expone su vida, sus reflexiones y sus sentimientos tras la partida de Ulises–, se determina por el indicio que da Telémaco: sólo encontró vestigios. Lo que leeremos en *Sed de mar* no es un texto entero:

Hallé estos escritos en un cofrecillo cerrado que guardaba mi padre en sus habitaciones. Son fragmentos del diario de Penélope que, a su vez, conservó Euriclea, la fiel nodriza, misma que transcribió y anotó quizá para referírsele a mi madre– el pasmo de Ulises a su regreso a Ítaca y encontrarse abandonado por aquella que le guardó durante veinte años. La carta que Penélope le refiere a Ulises llegó mutilada [...] De los fragmentos del diario, Euriclea nunca supo explicar las omisiones y puntos suspensivos.⁹¹

⁹¹ *Sed de mar*, p. 333.

En este relato, Penélope diserta sobre el estado de su cuerpo: lo que éste siente y recuerda; el cuerpo de la reina es la inmediata referencia de su yo y ella lo sabe porque habla de él, lo narra, lo reconoce como referencia de sí misma. Los movimientos críticos en la identidad de Penélope corresponden a la imagen constantemente transformada de su cuerpo; relata las cambiantes formas en que percibe –cuerpo sintiente–su devenir a lo largo de los veinte años que se ausentó Ulises.

Para develar las relaciones entre el cuerpo del personaje y la evolución de su identidad, considero sustantivos los conceptos de yo-piel, acuñado por Didier Anzieu durante su investigación psicoanalítica, y piel-envoltura, aporte semiótico de Jacques Fontanille.⁹² La piel, considerada por Anzieu como una capa en donde subyace el fundamento del sentimiento de continuidad de la persona, de ser *sí* mismo, fija la singularidad de la identidad; intercede entre los estímulos externos y la energía interna; distingue lo propio de lo ajeno; reúne e interpreta los datos de las percepciones y, en sus acciones, cubre y salvaguarda la cohesión misma del *yo*.

Para Fontanille, por su parte, el cuerpo se da cuenta de que forma parte de un *sí* mismo porque la piel –que cubre su superficie y lo envuelve a manera de continente–, delimita la frontera de su individualidad. ¿Cómo sabe Penélope que su cuerpo es ella misma? Es la piel la envoltura –psíquica, reflexiva y proyectiva, respecto de lo sensible, de acuerdo con el citado autor– que propicia la imagen del cuerpo propio, y genera a la par la conciencia del *sí*.⁹³ Dicha envoltura intermedia entre el mundo de las experiencias y el cuerpo sintiente que necesita autoreferenciarse e imponer el yo para distinguirse de todo lo que es ajeno; está entre las experiencias de la persona y la elaboración de su identidad.

En Penélope la escritura se desprende desde su subjetividad como personaje-narrador; vierte las experiencias vitales desde el límite entre el mundo exterior y el interior: la piel, como frontera y canal de comunicación que es, las recibe y organiza en recuerdos, luego en palabras que cuentan y describen a la mujer que escribe, que se escribe. Por medio de la escritura se despliega la narratividad del cuerpo-piel

⁹² En las obras: *El yo piel*, de Didier Anzieu y *El cuerpo y sus envolturas*, de Jacques Fontanille. De ambas seguiré comentando. Yo me referiré en el caso de Penélope al cuerpo-piel, acentuando el carácter de “informador” que tiene el cuerpo de la reina en el relato.

⁹³ “Pero debe precisarse enseguida que no se trata directamente del cuerpo-carne sensible, sino de un cuerpo que se “sentiría sentir”. En suma, entre la envoltura y la carne sensible, está la distancia de una reflexión y de una proyección: si la carne sensible es, propiamente hablando, la del yo, la envoltura (reflexiva y proyectiva con respecto a lo sensible) sería la del *sí*”. Se advierten de esta forma dos instancias complementarias en el Ego: el *yo*-carne, y el *sí*-envoltura. Jacques Fontanille, “El cuerpo y sus envolturas: del psicoanálisis a la semiótica del cuerpo”, trad. de César González Ochoa. En *Tópicos del Seminario 11*, ‘Semiótica y psicoanálisis’, Puebla, BUAP / Seminario de Estudios de la Significación, 2006, p. 106.

de la reina de Ítaca, de manera que la relación figurada de su yo con el mundo y su circunstancia vital queda ahí significada: “A veces se me pierde en las venas el impacto de tu voz, y quedan las sangres preñadas de luz, caracol que rumorea el fluir de esferas reverberantes en la memoria cuando repercuten en mi cuerpo las palabras murmuradas... Mi cuerpo, vaso roto, clama por los labios que sellen sus fisuras, lejos de ti se desmorona, se ahueca sin amanecer ni crepúsculo...”⁹⁴

La representación del cuerpo-piel en *Sed de mar* traduce y organiza las experiencias vitales por lo que se enlaza particularmente con la constitución de la identidad del personaje. Aquí conviene pormenorizar cómo se articula esta idea del cuerpo-piel con relación a la construcción de la identidad de la persona; entiendo que este aspecto teórico explica a la escritura como un acto narrativo del cuerpo. La piel, esa membrana de intermediación, hace las veces de una superficie psíquica que conserva las marcas de lo vivido.

De tal suerte, es inevitable considerar en este punto la experiencia que los temas humanos y sus formas posibles exportan a la obra literaria. Precisamente en este traslado de lo humano al arte, es posible admitir que un personaje puede evolucionar como ocurre en la realidad a las personas. Una obra así, como *Sed de mar*, que se extiende hasta el límite de la experiencia efectiva del deseo, la soledad y el abandono, proyecta a su personaje en el vórtice de lo real y de lo imaginario, transmutándolo en una carnalidad que se vislumbra en el texto sobre el papel –soporte del discurso literario–, remplazando la figura mítica de la reina de Ítaca por un personaje que habita en las inmediaciones de lo verdadero y rinde cuenta de lo humano.

Ya que el mundo, los otros, escriben en esa carnalidad que somos, la escritura del otro es reconocida plenamente en los efectos de la interrelación y al cabo de la vulnerabilidad de la persona (cuerpo-piel), y ésta es capaz de expresar y de organizar su historia al nombrar y describir su cuerpo y sus marcas. Penélope describe a su cuerpo frente a la partida del amado: “Al principio era el furor, una espesa ansiedad de bruma en pleno vientre huérfano de su corona y de su cetro, un revolver el lecho a la caza de tu presencia [...] maldecía al Destino con rencores de viuda, y luchaba contra tu partida como quien lucha por vencer a un demonio que, socarrón, se fue aquerenciando en este cuerpo rebelde.”⁹⁵ Penélope va definiéndose a partir de la recomposición que hace de esos trazos del otro, Ulises, en su cuerpo-piel.

De acuerdo con Didier Anzieu, La piel es un lugar de comunicación–campo figurativo indiscutible– en donde se conservan, a manera de marcas en la memoria, los contactos diversos con otros cuerpos (con el resto del mundo, en realidad), generando significantes corporales que nos definen y nos identifican únicos: “Co-

⁹⁴ *Sed de mar*, p. 343.

⁹⁵ *Sed de mar*, p. 335.

nexión espacial o conexión temporal, la envoltura se convierte en el sustrato material de una modalidad semiótica sobre la cual se inscriben los significantes encarnados.⁹⁶ En tanto la historia personal se enriquece y se hunde en el tiempo, es evidente que dichos significantes constituyen la identidad propia mediante una toma de distancia, la comprensión, y las relaciones que se crean de las experiencias del pasado. Así, Penélope también se busca en los trazos del otro en su cuerpo-piel: “[...] era reconstruir con ferocidad un enlace tras otro, los estremecimientos, las humedades, y caer exhausta cautiva de mi demonio...”⁹⁷

La piel es también depósito para el dolor y para el placer, capaz, al mismo tiempo, de hacer una selección somática de los estímulos que recibe del exterior y de interpretar los signos propios, poniendo todo en relación. En suma, la piel es “Un pergamino que conserva –sostiene Anzieu– a manera de un palimpsesto los garabatos, tachados, raspados, sobrecargados, de una escritura “originaria” preverbal, hecha de trazas cutáneas.”⁹⁸ Que estos trazos y palimpsestos adquieren sentido a través de la narración (ya clínica, ya escrita), es evidente: en la escritura descansan pródigas las pasiones humanas que identifican nuestra individualidad. En este sentido, los fragmentos del diario y de la carta de Penélope se transforman en una superficie de inscripción análoga al cuerpo del personaje, que se realiza en el texto literario de Seligson de una manera contundente afirmando la supremacía de la palabra como detonante emocional por vía de la memoria:

[...] si de tanto en tanto algún Poeta se acerca por estos lugares, y al relatar en sus cuerdas tus hazañas, se me abre en el cuerpo una brecha: al principio era el fuego, aliento de tu aliento bebiéndome a saciedad, sin respiro entre la expectativa y el gozo, “es mi voz quien le impulsa” –me decía–, la fuerza de sus flechas va nimbada por el deseo de retornar con rapidez, el escudo que le defiende lleva mi nombre cincelado, se acerca, se acerca sin duda, salvando todo obstáculo...⁹⁹

Por otra parte, para calar teóricamente en la idea del cuerpo que escribe y genera significados, considero esclarecedora la idea del cuerpo sintiente que necesariamente lleva a cabo operaciones metonímicas para entenderse y explicarse frente al

⁹⁶ J. Fontanille, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁷ *Sed de mar*, p. 335.

⁹⁸ Revista *Excesos*, núm. 2, año 1, noviembre de 2001. Extracto del libro de Didier Anzieu, *El yo-piel*. [En línea] <<http://www.vivilibros.com/excesos/02-a-02.htm>>. No obstante el definitivo interés de Anzieu sobre las marcas primarias en la configuración de la personalidad desde la infancia, y de los trastornos y enfermedades que él revisa ampliamente en la obra de referencia, es posible reconocer que dichas inscripciones no cesan en la niñez, sino que van acumulándose, generando aún más variables individuales, las de la vida propia de cada uno, o de cada personaje elaborado ficcionalmente.

⁹⁹ *Sed de mar*, p.337.

mundo, porque ésta enlaza desde la semiótica a la escritura como un acto narrativo del cuerpo. Aquí apunto las reflexiones de Raúl Dorra.

Para Dorra, el órgano del sentir es el propio cuerpo, que tiene la capacidad doble de ser sentido y ser sintiente.¹⁰⁰ Me permito recordar que este cuerpo tiene por frontera y canal de intermediación al yo-piel de Anzieu: todo es sensible, el sentir no tiene límites, pero el yo-piel organiza lo sentido, designa y nombra en un acto que dilucida su relación con el mundo, integrando y preservando la identidad a través de las operaciones metonímicas: “El reino del sentir es, básicamente, un ámbito constituido por operaciones metonímicas [...] todo ocurre sobre un plano donde las sensaciones únicas, plurales y cambiantes continuamente se movilizan y retornan.”¹⁰¹ La piel, lugar privilegiado de comunicación, es la envoltura (diría Fontanille) que equilibra, delimita y ordena al tiempo que comprende lo que se siente.

Que esta comprensión tenga como consecuencia la paulatina evolución de la identidad es evidente en términos psicoanalíticos, pero en lo que a literatura se refiere, los autores figuran la identidad narrativa de sus personajes definiendo temas y límites distintivos para cada uno, modelándolos con forma humana. De este supuesto, será la piel-envoltura de Penélope (“capa metonímica de producción de sentido”),¹⁰² que realiza dichas operaciones. Sobre su superficie se inscribe su historia y las marcas de cada otro (Ulises, Euriclea, los pretendientes), posibilitando su interpretación desde el *sí* y generando cadenas metonímicas específicas, relativas unas a los temas axiales del personaje clásico (el silencio, la soledad, la ausencia del otro), y otras, referentes al proyecto narrativo de Seligson (el cuerpo, la voz, la identidad). La autora va entretejiendo los motivos clásicos con las asumidas marcas corporales para definir los movimientos en la identidad de la reina.

Debido a estas operaciones metonímicas, densamente significadas, se pueden comprender las variables posibles de las conductas individuales frente a situaciones que pueden o no ser nuevas, porque el vínculo entre la conducta y la situación llevan consigo un proceso de reflexión y proyección que se lleva a cabo desde el *sí*, desde la piel-envoltura y la historia de vida que ésta acopia. Quiero destacar, observando a Ricoeur, que ese cúmulo de operaciones metonímicas es posible sólo la memoria, que realiza el trabajo más fino del *sí*, y que nos recupera mediante su

¹⁰⁰ (Ser sentido y ser sintiente, en los propios términos y categorías acuñados por Dorra.) Existe, pues, una dualidad en la manera en que los cuerpos sienten y se relacionan con el mundo: lo propioceptivo, en donde la piel interioriza la impresión, las sensaciones que le provoca el mundo, es decir, una actividad por la que se impregna y se apropia de lo tocado o que lo toca –y el cuerpo mismo lo sabe, lo piensa, lo interpreta y lo nombra–, y lo extroceptivo que nos hace, a partir del ejercicio de los sentidos, además de un cuerpo sintiente, un cuerpo percibiente. Véase: Raúl Dorra, *La casa y el caracol*. México, BUAP / Plaza y Valdés, 2005, p. 115 y ss.

¹⁰¹ D. Anzieu, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰² Concebida como una “[...] red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad: parte / todo; aproximación / alejamiento; dentro / fuera; delante / detrás; centro / periferia; etcétera.” Eliseo Verón, *El cuerpo reencontrado* [En línea] <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/656219.pdf>>

quehacer constante. Por estas razones es que un personaje arquetípico, como el que me ocupa, puede mudar y transformarse en cada texto que lo interpreta, porque en el hipotético caso de que varias mujeres tengan experiencias análogas, cada cuerpo hará su propia interpretación de lo vivido. Así, la rescritura de los mitos pasa por el tamiz de la experiencia vital de cada autor, que luego acentúa, de un modo u otro, el temperamento de sus personajes creados.

La voz-escritura

Esta exploración en la que recorro una obra desde la idea del cuerpo como un texto en que uno mismo, los otros y el mundo que lo toca inscribe y escribe, creando textos múltiples densamente significados desde los cuales la identidad se forma y se transforma, es el eje de la identidad narrativa que impuso Esther Seligson a su Penélope en *Sed de mar*, y se expresa concretamente en las elecciones textuales del personaje al escribir sus diarios.

Quiero señalar la temporalidad dislocada del discurso: en el diario de Penélope no encontraremos un discurso lineal, como se ha visto antes, sino que la escritura asemeja el flujo del pensamiento, creando un ritmo caprichoso que discurre entre los diversos momentos que ocupan la memoria al momento de escribir. Es cierto, la construcción del discurso está delimitada por la relación / distanciamiento con Ulises y el efecto que este hecho tiene en ella. Hay marcas, aquí y allá, de los tres momentos que consigno como ejes en su proceso de identidad, pero en estos diarios la textualidad se resiste a una lectura lineal. Hay varios puntos de fuga que he tratado de seguir para referirme al proceso de construcción de la identidad del personaje.¹⁰³

Habida cuenta de que Penélope, desde el íntimo lugar de la memoria, va incrustando el pasado en el presente, materializando en la escritura ese acto reflexivo y, más aún, cuando finalmente distingue que estas reminiscencias se extraen de la memoria de la piel, configurándose e imponiéndose al presente vivo, el tiempo narrativo se disloca. Es evidente que ese desplazamiento constante hacia el pasado parte de la necesidad de entenderse y reconstituirse, ligando la noción del tiempo transcurrido (el pasado) al desarrollo de su propia identidad. Es también claro que ese camino del presente al pasado y al contrario, inicia en la memoria y se traza y se recorre desde el acto de la escritura, como acto del propio cuerpo. Así, sus textos la han puesto en presencia de sí misma, intensamente, en un presente colmado de pasado. La naturaleza confesional del diario permite esa dislocación del tiempo

¹⁰³ Es por esto que en mi análisis pueden aparecer en contigüidad fragmentos que están separados en el texto original; he debido reunirlos artificialmente para seguir esos puntos de fuga del discurso de Penélope.

que se rememora, así como la erotización íntima del acto de escribir. Ella necesita salvarse de un presente no deseado, ni siquiera proyectado, y para ello su cuerpo se involucra desde el recuerdo, al tiempo que se reconstruye y superpone su presente, paulatinamente, a despecho de las imágenes que le impone rigurosamente la recordación. De tal suerte la escritura posibilita la reconstrucción de su identidad, es un recorrido que va desde el ejercicio de la memoria, pasa a través del cuerpo que escribe, la voz, la piel y, de vuelta regresa a la memoria, pero de cara al presente.

Sin preámbulo o saludo alguno, Penélope emprende la narración en su voz-escritura: “Una imagen, persigo una imagen cuyo nombre no encuentro, persigo un nombre cuyas letras no conozco, letras impronunciables, y necesito hablar contigo, Ulises, hablar para saber si este tiempo que me invento es un tiempo real, si de verdad existe la espera o únicamente he caído en otro paréntesis desesperanzado.”¹⁰⁴ Estas líneas iniciales ofrecen una gradación metonímica que enlaza las frases con una acepción negativa (nombre - que no encuentro; letras - que no conozco, que no se pueden decir, en la que se suceden de lo general:¹⁰⁵ la imagen de una persona, Ulises, a lo particular de ésta: el nombre. Y se conectan a manera de paradoja con el segundo término del párrafo: [“no puedo llamarte porque no estás / pero conozco tu nombre”] *necesito hablar contigo, Ulises* [...] Se define así lo que será el motivo del relato: el silencio de Penélope / la ausencia de Ulises / la espera de Penélope.

Así pues, en la estrategia discursiva¹⁰⁶ de Seligson, “Penélope” es una pieza de escritura confesional y epistolar ficcional –por cuanto es un personaje mítico quien escribe–, a la que la autora asignó el carácter de un diario. Aunque el texto nos refiere a una comunicación hipotética, ya que en el diario se dirige única y obsesivamente a Ulises, haciéndolo explícitamente su narratario, ya que no puede hablar con él, el discurso del diario se verifica hacia ella misma como única receptora, por cuanto el carácter privado del diario. Como antecedente, en la advertencia que aparece en voz de Telémaco, se marca el enfoque confesional de lo que leemos, desarrollado desde la voz-escritura de la reina. El punto de vista se funda en el motivo del abandono, la ausencia del otro, la soledad y el silencio. Paradójicamente,

¹⁰⁴ *Sed de mar*, p. 334.

¹⁰⁵ Seligson recurre a la gradación, figura retórica que [...] *consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas* [...] En este caso, por la repetición de las palabras: imagen, nombre, letras, en forma de concatenación progresiva. Cf. H. Beristáin, *op. cit.*, p. 239-240.

¹⁰⁶ “Se puede [...] caracterizar una estrategia discursiva en relación con el fin de la comprensión e interpretación pragmática, como un plan (pre)programado para la ejecución de una secuencia de pasos con el objeto de que el resultado final sea óptimo en relación con los otros usuarios de la lengua. Las estrategias discursivas son representaciones globales de los medios que utilizamos para obtener determinado fin; son, en definitiva, modos particulares de combinar recursos de distinta naturaleza para lograr una finalidad de la manera más eficaz posible”. Salvio Martín Menéndez, “El discurso del libro de texto: un enfoque pragmático discursivo”, *Actas XIII*, congreso AIH. [En línea]

<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_067.pdf>

el silencio obligado como circunstancia vital del mito originario es la condición que hace posible la narratividad en *Sed de mar*.

Se trata de una misma voz, siempre la de Penélope, voz femenina y primera persona que asume el yo de la enunciación. Es quien glosa, duda y enjuicia desde su perspectiva tanto a ella misma, como al personaje en segunda persona (“tú”: Ulises). Es un narrador que al mismo tiempo que produce el discurso escrito, es protagonista; sujeto de la enunciación que comparte con Ulises lo enunciado, por lo que la narración toma las formas: *yo-yo*; *yo-tú*, alternativamente.

Si la voz puede interpretarse como escritura por ser también una forma de estigmatización,¹⁰⁷ la escritura, por su parte, aún desde el silencio que supone la lectura, puede pensarse como voz¹⁰⁸ debido a su fijación y proyección en la textualidad del discurso, por lo que esta comprensión de la escritura como voz emana de la propia naturaleza del lenguaje, en principio hablado, emitido. Ya que pensamos con palabras, el lenguaje y la voz se resguardan en la escritura, posibilitando la actualización del discurso a través del acto de la lectura.

Desde estas consideraciones, la voz, por tanto es, al mismo tiempo, signo de la interioridad de la persona y signo que invoca a una presencia, caracterizándola. La voz pone en presencia al sujeto, no al sujeto de la enunciación –que es una función implícita en el mensaje y pertenece a la gramática– sino al sujeto mismo como entidad psíquica, una persona cuyo núcleo es la conciencia.¹⁰⁹ La voz nos llega también en su representación escrita y, en tal caso, toma forma y matiz en cuanto se lee. Habiendo sido organizada en términos de escritura, esta grafía personal tiene la capacidad de evocar a la persona o identidad narrativa que posee la voz que se transmite, a la persona que dice cosas de sí misma, que se narra frente al otro:

[*La persona*] Tanto en el habla como en la escritura, nos toca con sus palabras, pero también, y quizá sobre todo, en la manera en que ejecuta esas palabras: el ritmo y la extensión de sus frases, sus preferencias léxicas y sintácticas, sus estrategias retóricas. Tales características –que sugieren una tonalidad espiritual,

¹⁰⁷ En este punto, de acuerdo con Raúl Dorra en *Entre la voz y la letra*, se refiere al fenómeno de la escritura como estigma, idea que apuntó Derrida en *La diseminación*, cuando analiza el diálogo platónico: *El político*, enfocándose al hecho de que la escritura sólo es una representación de la voz, un estigma: “[...] la escritura se aleja inmensamente de la verdad de la cosa misma, de la verdad del habla y de la verdad que se abre al habla.” Jacques Derrida, *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997, p. 208.

¹⁰⁸ Véase: R. Dorra, *La casa y el caracol*, *op. cit.*, pp. 40-41. Dorra aclara porqué se extiende al habla la idea de la escritura como estigma: “[...] en la medida en que la escritura es una representación del habla, se ve ella llevada también a construir el lugar de la voz”. También, *Entre la voz y la letra*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 19.

un estado del ánimo, una forma del deseo, una disposición de la inteligencia—son las encargadas de crearnos la ilusión de la voz.¹¹⁰

Esta revisión sobre la voz-escritura es particularmente significativa por cuanto uno de los elementos más señalados del mito de Penélope es su silencio. De suerte que en esta tarea de escribir ella recupera la voz en la facultad de narrarse. Al pensar, al hablar y al escribir recurrimos a la memoria para reconstruir mediante palabras un amplio rango de textos —archipiélagos de sentido, diría Ricoeur— que pueden ser relatos recientes o pasados (propios o no), ideas, imágenes que se articulan en el pasado mediante el gesto de recordar, diferenciándose y alejándose del presente vivido.

Lo que resulta de este constante referirse o recordarse a sí mismo tanto en pensamiento como en expresión verbal o escrita, es que nos decimos, nos narramos y al fin que, al organizar mediante palabras y a través del trabajo de la memoria las resonancias de otros momentos, se produce la propia identidad. Una identidad que transita en el tiempo, viéndose afectada por este trascurrir, y que lo recorre constantemente en un camino de doble sentido: del pasado al presente, y del presente al pasado, siguiendo el movimiento que va de la espera hacia el recuerdo a través del presente vivo.¹¹¹

A través de la voz-escritura, Penélope evocará constantemente el pasado en términos analépticos, y se anticipará a lo que ignora a modo de prolepsis. El sucesivo encadenamiento de estas interrupciones anacrónicas en la organización del discurso genera una estructura abismada,¹¹² y la aparición frecuente y rítmica de estas formas de referirse al tiempo se llama anaprolepsis, descrita en su efecto por Helena Beristáin como: “[...] avances e interrupciones acaban por cuajar en el texto, endentadas (como en un engranaje) y configurando una imagen de la realidad real que cuaja en el cuento como realidad ficticia [...]” De esta forma y siguiendo a Beristáin, en el caso de *Sed de mar*, el efecto de este texto escrito desde los márgenes del cuerpo-piel de Penélope, es el de generar dilataciones semánticas que, “[muestran] en acción al enunciador (narrador) tratando de dominar su problemática, lo enfoca en plena lucha por la expresión, mientras elige, ordena, distribuye sus materiales, se apega a su idea, durante el forcejeo de la invención. Revela el principio genera-

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹¹ *ibid.*, p. 129.

¹¹² Anacronías en suma, analepsis y prolepsis son desplazamientos temporales en la linealidad de la narración. La analepsis es un movimiento retrospectivo en que se refieren acontecimientos anteriores, y la prolepsis, de anticipación a lo futuro. Con el uso de estas formas de organizar el relato, aunadas a la linealidad temporal de la narración, se genera una estrategia narrativa que Lucien Dallenbach denomina “estructura abismada”, en la que se recurre a fragmentos metadieгéticos para completar, ampliar y restaura los posibles vacíos de la diégesis. H. Beristáin, *op. cit.*, p. 38.

dor de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de los momentos de la realidad de la vida."¹¹³

El triunfo de *Sed de mar* y el discurso que Seligson articuló es que esta lucha, a la que se refiere Beristáin, por encontrar el sentido de la expresión se realiza en la propia voz-escritura del personaje –obligado a callar–, quien entreteje en su discurso las memorias del pasado, los temores por el futuro junto a la incertidumbre y el deseo del presente, entregando a la lectura un texto que rebasa los márgenes del papel por cuanto la invasión emotiva de los varios recursos que articula y a través de la repetición de las variables anacrónicas, suscita un efecto de intensificación del sentido, una especie de desborde semántico dado por las repeticiones, silencios o vanos en el texto, definidos por puntos suspensivos, y enumeraciones de profundos enunciados metafóricos que presentan un erotismo que reclama al otro como movilizador del discurso poético:

A veces se me pierde en las venas el impacto de tu voz, y quedan las sangres preñadas de luz, caracol que rumorea el fluir de esferas reverberantes en la memoria cuando repercuten en mi cuerpo las palabras murmuradas... Mi cuerpo, vaso roto, clama por los labios que sellen sus fisuras, lejos de ti se desmorona, se ahueca sin amanecer ni crepúsculo... Y esas tardes en que llegas a tomarme en los brazos, círculos de golondrinas que se despiden de la luz gozándola en sus últimos destellos, ¿a dónde irán esas tardes que acumulamos? Tardes cuyas huellas pisan en el silencio e irrumpen la soledad de otras tardes sin rostro, ambiguas tardes sin tu presencia, ¿acaso es ahí donde van a caer, ahí, en el vacío del tiempo en que ausente tu cuerpo no me recoge en su abrazo?...¹¹⁴

La identidad en el cuerpo

Penélope escribe recordando, o recuerda constantemente mientras escribe, en un desplazamiento que referí antes y describió Ricoeur.¹¹⁵ Pero el presente a cada momento se vuelve pasado. En ese movimiento, la persona de la reina de Ítaca se transforma gradualmente conforme se liga al tiempo en que transcurre; devenir que se atiene al paso de la lectura como al paso del tiempo vital que se recuenta en el texto.

¹¹³ H. Beristáin, "Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)", *Acta Poética*, 14-15, *Acta Poética* 14-15. México, UNAM, 1993-1994, p. 37.

¹¹⁴ *Sed de mar*, p. 343.

¹¹⁵ Cf. P. Ricoeur, *op. cit.*

La necesaria relación entre identidad, memoria y tiempo, se fija en la escritura de Penélope, y se erige como soporte del pensamiento que articula, y es sustantiva para leer *Sed de mar*. Es preciso que el lector esté en disposición de atender a las fases de la enunciación de Penélope y al curso que tomará su discurso ya que, a lo largo de ésta, se manifiestan cambios y movimientos textuales –a la par de la temporalidad dislocada– que arrojan indicios de la forma en que evoluciona la identidad del personaje, lo que permitirá admitir el final que propuso Esther Seligson: cuando llega Ulises, ella abandona Ítaca.

Para hablar de la identidad transformada de Penélope hay que considerar en primera instancia esta característica humana de hacerse y ser uno mismo a través del trabajo de la memoria. Sin memoria no hay persona. Seligson sin duda lo tuvo en cuenta para que Penélope pudiera transformar su identidad por medio de la elaboración sucesiva de las recordaciones como una evocación del acto de tejer. Esta aproximación al texto de Seligson que rastrea la evolución de la identidad de Penélope, ha requerido el acercamiento a la idea tan cara a la filosofía de que la identidad hunde sus raíces en la memoria y que, por tanto el pensamiento, la escritura, la voz, atraviesan a la persona, nombrándola y configurándola desde ese quehacer.

Paul Ricoeur elabora una revisión concluyente del tema desde la Antigüedad.¹¹⁶ “Lo dijo Aristóteles, lo volvió a decir con más fuerza Agustín: la memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones; en este sentido, este pasado es mi pasado. Por este rasgo, precisamente, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona y, mediante este rodeo, esa identidad [...]”¹¹⁷ La memoria, es cierto, se relaciona naturalmente con los actos de hablar y de escribir debido a que pensamos con palabras y, porque gracias a este flujo de pensamiento se recupera y resuelve introspectivamente la experiencia personal, que puede transferirse a los otros mediante la palabra hablada o escrita. La palabra que decimos informa a los otros, por defecto, de lo que somos.

Penélope despliega su historia de forma análoga a la tela que teje al deshilar los recuerdos de su memoria corporal. A manera del lienzo que teje y desteje, urde una historia obsesiva y fragmentaria a través del discurso interior, extendiéndose fragmento de diario, volviendo una y otra vez al cuerpo del otro y a sus encuentros pasados.

Ella ahonda en el entendimiento paulatino del presente desde sus recuerdos, desde la memoria del pasado, registrando minuciosamente las marcas del otro y del tiempo mismo en su propio cuerpo teniendo a la piel como mediación natural. Lo

¹¹⁶ Afirma P. Ricoeur que la obra aquí referida es producto de la reflexión sobre una frase de Aristóteles en los *Parva Naturalia*: “La memoria es del pasado”. *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

que de ese tránsito y de esas marcas piensa, se dice y, finalmente, escribe, le permiten recuperar o mejor dicho, crear el espacio de su voz. Tal lugar, ciertamente no existe en el texto originario de la *Odisea*.

Identidad constituida a partir de las marcas de cuerpo y de la memoria discursiva generada a partir de la totalidad de huellas inscritas en su piel-envoltura, configura asimismo un texto que, en tal sentido, es descifrable.¹¹⁸ El diario de Penélope, en suma, es el sitio de su voz y de su identidad transformada.

Antes expuse que parecía ser que *Sed de mar* responde a la pregunta ¿Y si Penélope hubiera escrito? Estos fragmentos que Seligson ha “robado” a la memoria de Euriclea, a la pena del Ulises de Seligson –el discurso del héroe aquí extiende el sentimiento de mortificación a lo largo de sus peripecias en la *Odisea*, pero de un modo íntimo–¹¹⁹ parecen responder también, en un modo distanciado, al reclamo de la mujer a través del diálogo con la nodriza, así como al duelo austero de Telémaco, y nos muestran, inserto en el parlamento de Euriclea, el espacio de la voz de la reina de Ítaca. Sólo que esa voz se constituye en una instancia aparte, en otro tiempo, e inicia como un diálogo consigo misma (un monólogo lírico vuelto diario) donde pregunta y pide retóricamente al amante desde una intensa agitación emocional resultado de la lejanía, la soledad y del silencio; acuciada por la necesidad de hablar con el ausente sin llegar a obtener respuesta. Ahí, en el constante escucharse, en la realidad de su pensamiento y de su escritura, Penélope se reconoce y se organiza; se construye, superponiendo su identidad al silencio originario:

Quiero romper las olas con pies de gozo y mojarme los labios en la sed de mar, olvidar la lúgubre cosecha de vigilias inclementes. Quiero, sí, quiero henchirme de grano ennoblecido y que brille en mi pelo la amapola, danzar con reverente alegría en las celebraciones del vivir, y dejar atrás, sin culpas, las penurias de tu propio deambular, este espiar tu andanza con la sensación de participar en ella igual a una Casandra loca. Olvidar tus sirenas y mí tejido, el decreto de los Dioses y sus designios, las determinaciones de los astros...¹²⁰

¹¹⁸ Ha sido imposible obtener el libro de J. Fontanille, *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, por lo que aquí refiero pertenece a la reseña que hizo María Luisa Solís Zepeda en: *Tópicos del Seminario*, núm. 20. Puebla, BUAP, diciembre, 2008.

¹¹⁹ Porque revela sentimientos relativos al amor: “¿Por qué habría yo de desgranar ahora lo que fueron los días de nuestro amor? ¿Acaso hay palabras para describir lo inefable? Llevaba el alma llena de esa visión, ¿qué otra habría de ocupar lo ya ocupado?, ¿qué mirada?, ¿qué nombre? Nunca dejé de saber de ella. No había intermitencia posible. Y no eran noticias, estoy cierto, lo que uno esperaba del otro: la medida de su necesidad era la medida de mi necesidad”. *Sed de mar*, p. 346.

¹²⁰ *Sed de mar*, p. 344.

La voz vuelta escritura en Penélope se localiza en el centro de su interioridad y se articula a través del cuerpo sintiente. En primera instancia se trata de un cuerpo-piel con memoria de su sentir, vuelta ésta marcas o experiencias que se vinculan en el camino de doble sentido entre el pasado y el presente proyectándose al futuro. Ese cuerpo-piel también es el medio que le permite interpretar el exterior vivenciado del ahora y, finalmente es –en su intención, en el acto de su propia mano– el ejecutante del texto. A través de su escritura formula su relación con el mundo: describe lo que vive y lo que siente en su práctica discursiva de imaginar, suponer, evocar y reclamar. Todo cuanto dice no tiene otro espacio discursivo. Su voz se transmuta en letra que articula los múltiples sentidos de una realidad lejana y se lanza al futuro, restaurando a la propia persona desde su perspectiva interior.

Penélope emprende, encubierta en la relación con el ausente, una explicación de lo que ocurre en su cuerpo-piel como memoria y confesión de vida, de su transcurrir en el tiempo; igualmente menciona, analiza, discute, aquello del hoy vivido que choca con sus memorias y con sus expectativas. Ahí, en el discurso, en el plano mismo de la enunciación, se manifiesta una especie de mandorla entre el cuerpo-piel (carne, sentidos), la memoria discursiva que construye –interpretando marcas, recuerdos y hechos de la memoria corporal–, y la palabra mediante la cual el propio personaje construye su identidad; el sujeto (Penélope) es objeto de su propia mirada, que la coloca en el lugar para el otro, en un desplazamiento desde el cual es posible mirarse, describirse, imaginarse. En sus escritos convergen habla y escritura, que la evocan a ella misma a partir del interlocutor perdido.

Si la voz le fue negada a Penélope en el texto originario, su discurso en *Sed de mar*, articulado en el contenido de sus diarios –aún en fragmentos–, es indicio y síntoma de su voz y nos pone ante su persona y su historia, ante su deseo y su cuerpo que habla, encarándonos a su pasión.

Es inevitable que la lectura, la palabra, la voz, al evocar la presencia de la reina de Ítaca nos conduzca frente a ella conmoviendo, también, al cuerpo que lee. Escritura y lectura se constituyen como actos del cuerpo y en este sentido nos transfiguran porque, como todo contacto, añade nuevas marcas a la identidad. Al respecto de la enunciación como un fenómeno que actualiza a quien habla, explica Dorra:

[...] concebimos la enunciación como la irrupción del habla y a ésta como el acto por el cual el uno se autoexpulsa para convertirse precisamente en *uno* en la medida en que se mira a sí y se vuelve sobre sí como *otro*. El habla, pues, es el acto que da lugar a *uno*, –el cual sería el sujeto de dicho acto–, un *uno* despla-

zado de sí, siempre próximo y siempre inasible. Enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el yo y por tanto la estructura elemental *uno-otro, cuerpo-mundo*. [...] El enunciar, el puro enunciar, continuamente conduce a formar dentro del uno un significante que significa al yo. El yo, a su vez, da forma al uno, construye las estructuras opositivas sobre las que se asienta la identidad y el desdoblamiento: yo-tú, yo-él, uno-otro, cuerpo-mundo. Matriz y condición de toda práctica comunicativa, la enunciación sería, en todos los casos, el gesto de ese uno que comparece como el quién del habla. Así, la enunciación nos remitiría a éste-que-habla, éste que expulsa la voz y que, haciéndolo, se sitúa justamente en el nido de la voz.¹²¹

Momentos axiales en la identidad de Penélope

Los textos se reconocen como fragmentos del diario porque Penélope se alude a sí misma a través de formas pronominales que exteriorizan sus actos de conciencia y, seguidamente, los procesos que vive en la construcción de su identidad. De otra parte, el desenvolvimiento de la identidad del personaje que se narra va a caballo entre el mundo interior de Penélope y la escritura que se genera desde la frontera entre el exterior (Ítaca, el acoso de los pretendientes, la soledad y el silencio), y el mundo interior (sentimientos, pensamientos, temores y deseos) del personaje; esta frontera es el cuerpo-piel, la envoltura que deja ver sus marcas, manifiestas en episodios delirantes en donde da cuenta de la irrupción de las imágenes eróticas del pasado, y la resonancia que tienen en su cuerpo.

Un halo iluminado formas mis muslos cuando rodean tu cintura y crece la flor pétalo a pétalo hasta apretarse en un nudo que estalla desbordando el umbral, anegándolo en aguas de esplendor y delicia, línea que se abre hasta formar una flecha cuyo arco desde la espalda en tensión la sujeta para lanzarla en movimiento de oleadas sucesivas hacia el piélagos del placer, promesa de un florecimiento en la fecundidad oscura de las savias...¹²²

A la lectura se ofrecen tres momentos claramente definidos por los temas que aborda y que expongo a continuación.

¹²¹ R. Dorra, *La casa y el caracol*, op. cit., p. 26-27.

¹²² *Sed de mar*, p. 343.

Inicial: la embarcación se escora

Es éste el momento en que Penélope vive una agonía interior causada por la lejanía de Ulises; en su escritura se hallan los estragos que padece a causa de la espera y la esperanza; los recuerdos tan vivos todavía, y el temor frente a la posibilidad de perder al amante. Las anacronías estructurales (anaprolepsis) que marcan un oscilar del tiempo de la memoria del pasado al presente; del presente al pasado y de la espera hacia el recuerdo, definen el primer estadio de Penélope en *Sed de mar*: el recuerdo de Ulises permanece orgánicamente en Penélope mientras transcurre en su devota espera.

El síntoma textual de este estado emocional lo constituyen los verbos usados únicamente en tiempo presente: “Quiero romper las olas con pies de gozo y mojarme los labios en la sed de mar [...]”¹²³ y se caracteriza por la insistente manifestación del deseo del reencuentro de los amantes, que se expresa en formas verbales imperativas a manera de requerimiento amoroso, cuyo efecto en la lectura es la actualización del deseo. Más que nostalgia o cualquier otro sentimiento, hay aquí un cuerpo que reclama a otro cuerpo: “Ábreme al horizonte, embárcame contigo, átame con finas hilas de ternura y tómame agua viva, fruto, fuego, y tiéndeme los brazos para que me llegue a ti, amanecer de primavera...”¹²⁴

Al tiempo que vive acosada por esos arrebatos físicos, en donde la memoria del cuerpo-piel (memoria corporal de la envoltura) invade el presente, Penélope se ve socavada por el silencio que le pesa y que la altera, duda de sus sentimientos y hasta de sus recuerdos. Es un tiempo marcado por el desasosiego de no poder hablar con Ulises y quizá es éste el motivo que la lleva a escribir para expresar –y sólo para sí misma– su pesar por el rigor de la distancia.

[...] y necesito hablar contigo, Ulises, hablar para saber si este tiempo que me invento es un tiempo real, si de verdad ya no existe la espera o únicamente he caído en otro paréntesis desesperanzado, si me estoy enredando en las palabras a fuerza de no poder oírmelas, a fuerza de escucharlas en mis adentros, sin escucharlas, sin encarnarlas, deshuesadas, remolinos de vapor que mi aliento dispersa... [...] Hablar de lo que no tengo, de lo que no sé cómo decir, y que al decir obtengo y aprendo y toco, pudorosa, hablar de estos mis senos que se alzan hacia ti sorprendidos y anhelosos de vida, de mar, de ese mar que recorres alejándote de mi cuerpo envuelto en el recuerdo de tu última caricia –recuerdo que pronto

¹²³ *Sed de mar*, p. 344.

¹²⁴ *Sed de mar*, p. 344.

me será un sudario–, fragmentos de sueño que vienen a irrumpir en plena vigilia lacerándome la piel [...] ¹²⁵

Las imágenes de los encuentros amorios con Ulises la asedian y no es capaz de distinguir entre el deseo que se tiende al otro, ausente, de las propias memorias que guarda su cuerpo. Penélope llega a confundir su ser con el del amado y su identidad (reflejada en su cuerpo) se desliza por la ausencia sólo para desear unificarse en la presencia de Ulises: “Mi cuerpo, vaso roto, clama por los labios que sellen sus fisuras, lejos de ti se desmorona, se ahueca sin amanecer, sin crepúsculo...” ¹²⁶ Desorientación producto de la profunda añoranza, sensación de extravío; exasperación por lo que se ve obligada a vivir sin haber pedido y una constante fuga hacia el pasado, así como profunda nostalgia y deseo de la vuelta del su esposo, son los temas sobre los que Penélope discurre en este primer intervalo de *Sed de mar*.

Te siento, Ulises te siento, donde acaban mis sentidos empieza el mar que nos separa, se inicia el viaje del deseo que te acerca, el vuelo de mil aves que se adentran como islas en las aguas pisando suavemente en la distancia, y entonces todo es puente, la viña que madura en las colinas, el reclamo de la tórtola, la soledad del pastor, la desnudez del árbol, el aroma del pan, las rondas infantiles, y toda la luz es tu presencia en mí...

Medio: en sotavento

En esta segunda etapa Penélope empieza a rendirse de cara a un presente que parece irrevocable; la espera tiene momentáneos visos de resignación. Siente desconfianza del amado y recela del futuro, de la posibilidad del reencuentro; por el resentimiento de sus palabras, se diría que culpa a Ulises.

Hay también una conciencia de la pérdida de su identidad, causada por la separación de los amantes: “Y no tener más la imagen de mí misma, no saber quién soy, qué, o hacia dónde ir. Padecí hasta el límite de lo soportable por tu ausencia oyendo su andar por las venas, despacio, aprisionándome, triturándome las carnes, agostándome el pensamiento.” ¹²⁷ Aunque en algunos fragmentos como éste es capaz de reconstruir con serenidad las exaltadas memorias de su cuerpo en la primera época

¹²⁵ *Sed de mar*, p. 334.

¹²⁶ *Sed de mar*, p. 343.

¹²⁷ *Sed de mar*, p. 335.

de la separación, recurriendo a los verbos en pasado (*padeci*), en otros, todavía hay vestigios de las resonancias corporales que antes la acosaban:

Hace ya demasiadas lunas que no llamo ni me subleva rencor alguno, se diría que la deuda terminó por saldarse y que su minucia de roedor invadió la médula del hueso, pues no veo que cañamazo me sostenga. Y sin embargo, sí, de tanto en tanto algún poeta se acerca por estos lugares, y al relatar en tus cuerdas tus hazañas, se me abre en el cuerpo una brecha: al principio era fuego, aliento de tu aliento bebiéndome a saciedad, sin respiro entre la expectación y el gozo [...] Pero tardabas, Ulises, y la tardanza empezó a cobrar su propia fuerza [...]¹²⁸

Desde luego, hay dolor en sus palabras. Esta amante, abandonada ya desde hace tiempo, se permite hablar de sus celos y reclamarle al amado su desapego con base en la devota espera que ha empeñado en la ausencia: “[...] ¿en qué oídos vas desgranando nuestros cantos nupciales cada día más lejanos?... ¿qué labios retienen hoy la relación de tus combates?, ¿las victorias de una búsqueda que juntos fraguamos?... Olvidaba que eres parco, Ulises, que difícilmente se expresa tu sentir, que ninguna noticia directa hemos recibido de ti, que el hijo crece sin conocer tu rostro, sin escuchar tu voz.”¹²⁹

Lo que es más significativo de este segundo momento es el cambio de la conciencia que Penélope manifiesta de su cuerpo, ya que ahora no aguarda por el amante; no ve su cuerpo entero y vivo junto al del otro, siendo en el otro, sino escindido de su propio ser, que antes ajustó su identidad a la dualidad de los amantes. Minado el cuerpo por la espera y la separación se ve perdido; Penélope se ve a sí misma vaciada de sentido. Si antes, en el momento inicial, las referencias a su cuerpo se asociaron a sustantivos que señalaban al cuerpo en verbos que expresan acción, deseo y requerimiento amoroso, franqueando experiencias sensoriales de comunión y erotismo:

[...] hoy quiero amarte con rendido apasionamiento, coronar tu cabeza y engarzar tu rostro con nuevas caricias nunca dadas, únicas, en tu piel, tus párpados, tus labios que se abren en mis labios, caricias donde tu sed beba y se incline tu frente sin cansancio, hundir las manos en tu pelo y sembrarlo de trigos, descender, después, como quien escala una cima, con expectante anhelo, hasta el cáliz

¹²⁸ *Sed de mar*, p. 337.

¹²⁹ *Sed de mar*, p. 336.

de tu vientre y albergar ahí el fuego que nos desborde a ambos, balbuceo de prismas, fuentes que se rompen sólo para correr mejor hacia su centro...¹³⁰

En esta segunda instancia las referencias corporales aluden a conceptos como rigidez, insensibilidad, y los sustantivos representan cosas muertas e inertes, y estas referencias se expresan repetidamente a través de preguntas. Aparece también la sombra del silencio a manera de una condición lastimera que ha extinguido su ser, y se anuncia la toma de conciencia que definirá el último estadio de su identidad:

¿Acaso anularé la derrota de mis miembros o despertará lo que ya es piedra de sepulcro? Si te acercas, la piel a tu caricia se interpondrá rastrojo; si llamas, la voz en remolinos se ahogará. Desconozco mi nombre ¿a quién nombrarás? Ni siquiera estoy segura de poder hablar, hablar y rescatarme, reagrupar las dispersiones del ser, desbaratar el paréntesis de la separación –¿y cómo saber si lo provisional no fue, justamente, lo otro, lo de antes?¹³¹

Final: a barlovento

La etapa conclusiva y con la que finaliza *Sed de mar* se define por la llegada de Ulises a Ítaca, entonces detona la crisis a la que apuntaban ya las preguntas que Penélope se hacía en el segundo momento, y que no obtuvieron respuesta; preguntas acerca de sí misma y del amor, del esperado regreso del héroe y sobre el futuro.

Anunciando el final de su narración, avisa que ya no escribirá, que volverá al silencio. Anticipándose a los hechos, interpretando los signos que le llegan del mundo exterior (el vuelo de las gaviotas, el incesante ladrar del perro del rey), se apresura en sus tareas y concluye por fin el lienzo para Laertes. No obstante su repentina decisión de no enfrentar el regreso de Ulises –que presiente inminente– su cuerpo aún la mortifica con las memorias que la asediaron durante veinte años; pero ahora no depende de éstas para mantener un equilibrio precario. Ya que fueron parte de su vida durante años, vueltas una práctica de la costumbre para no sucumbir, su voluntad se afirma frente al temor al desengaño y no cede ante los recuerdos:

¹³⁰ *Sed de mar*, p. 341.

¹³¹ *Sed de mar*, p. 338.

De cierto lo mejor será callar, prudente incluso no prolongar esta espera. Y percibo con horror que, por muy tenue, aún vibro, aún aguardo el milagro ¡oh impudicia! He pasado la mañana queriendo arremedar un ritmo, el ritmo de nuestros ardores pasados, absorta, cautiva, y he sentido gran inquietud en el aire, gran revuelo de gaviotas, y el perro, tu perro, no ha cesado de ladrar un instante. Mis manos han corrido tan veloces que el tapiz se ha concluido. Y tengo miedo, sí, algo oscuro amenaza con precipitarse incontenible. Me romperé... Estar tan cerca de lo imaginado que la realidad se ve devorada en una especie de ceguera, de desapego, y no porque coincidan, sino porque se combaten, y lo imaginado pierde su densidad de perfección para transformarse en algo neutro, brutal: hay que retroceder, huir o aprestarse a perecer en un grito de avalancha. [...] Me estremezco, se desovillan en el pecho nostalgias azoradas, ruge el huracán que se creyó vencido, a tal punto se engañaron mis sentidos... Huye, Penélope, la pusiánime, la difusa, que no te asalte, que no te atrape el desengaño.¹³²

Si bien en la *Odisea* Penélope duda de la identidad del que regresa a reclamar el trono de Ítaca como rey que era, al punto que lo prueba en el significativo episodio del tálamo que el héroe construyó con un olivo, un secreto que conocían sólo ambos y una esclava encargada de custodiar la habitación, en el final de Seligson el resquemor que siente la reina la lleva a una decisión más radical: abandonar la isla y hacerse al mar.

Tiempo de decisiones y transformaciones, esta última etapa discursiva de Penélope, a la vuelta del rey aqueo en *Sed de mar* está signada por la angustia de la reina y el atisbo de lo que podría ser un desengaño acre: la vuelta de alguien que ha cambiado hasta convertirse en un extraño. Las preguntas que expone expresan ese temor: “¿Cómo, cuando ya todo era aceptación, vendrás a esclavizar mi deseo? ¿Habrás de rendirse el alma a la grosera evidencia del tiempo transcurrido, a la calumnia del desamparo? Y tú, Ulises ¿qué luces cargas en la memoria? ¿Qué es lo que no fue vencido por los años? ¿Qué permanece intacto en su pureza original? ¿Será sólo cansancio lo que traigas contigo para reposarlo conmigo?”¹³³ Paradójicamente, cuando adviene el momento que había esperado largo tiempo, decide en sentido opuesto al del deseo que la mantuvo en Ítaca; algo se remueve en ella, su docilidad se rebela ante la cercanía del encuentro y la chocante realidad que parece inminente. Su voluntad da un giro repentino para salvarse del desengaño y reordenar su integridad.

¹³² *Sed de mar*, p. 338.

¹³³ *Sed de mar*, p. 338.

La distancia y la conciencia del tiempo transcurrido que se produce ante la inminencia del regreso del amado operan en ella una transformación: ésta se origina en la aceptación de que el pasado finalmente se ha ido y en la conciencia de que los recuerdos que conserva de Ulises se confrontarán con el que está de vuelta. Esto la conduce a abandonar Ítaca sin siquiera permitirse ver al recién llegado. Penélope se embarca hacia la Isla del Tiempo Durable “[...] allá donde sólo llegan quienes han purificado su memoria de los resabios del recuerdo y su obsesionante nostalgia.”¹³⁴ Donde por fin podrá guardar silencio voluntariamente y, desde luego, escribir, pues en el texto ambos términos concurren paralelos.

No obstante la decisión que toma de irse de Ítaca y dejar atrás su vida, su familia, así como el haber tomado conciencia del tiempo transcurrido y de los inevitables cambios que esto supone –quizá insostenibles después de tanto tiempo de separación– Penélope advierte que decidir conlleva una sensación de inquietud; que la paz no es un bien de la conciencia pues no es posible tener la certeza de haber elegido lo mejor. “...No estoy segura de no haber actuado con imprudencia al irme. Me pregunto si la razón determina siempre nuestros actos, si somos capaces de explicar qué es exactamente lo que nos impulsa en esos momentos en que el ser se debate, oscuro, por romper las oscuridades, estrecho, por quebrar su estrechadura.”¹³⁵

Tampoco, al decidir, se dejan las querencias, ya que al irse para no ver a Ulises ella comprende que uno puede marcharse a dónde sea, y seguirá siendo la misma persona, que se lleva uno mismo a todos lados; no se deja atrás la historia personal ya que el pasado nos constituye. “No sabía que al huir zarpaba hacia ti y que, de alguna manera también en este lugar aguardaría: espero un llegar que el tiempo demora y que voy tejiendo como me he tejido a mí misma, absorta.”¹³⁶ Las heridas no dejan de doler pero al cabo, al elegir algo se decide para uno mismo lo que se desea ser, a pesar de la tristeza o la pena, “Ulises, esa inalterable presencia ausente que se desgrana dolorosa en la cicatriz de la memoria.”¹³⁷

En el acto de reconocimiento y consecuente apropiación de su identidad, se percata de que una parte de su dolor correspondía a un lamento por ella misma, debido a la fractura de su identidad, al reconocimiento de la imagen de su cuerpo fracturado en ausencia del amante. : “¿Y yo?... Existo?, me llegué a preguntar. Sin tu mirada, sin tus manos sobre mi rostro, ¿existiré?, ¿hasta cuándo?...” Al respecto de esta percepción de encontrarse o perderse en el otro amado, experiencia que

¹³⁴ *Sed de mar*, p. 352.

¹³⁵ *Sed de mar*, p. 353.

¹³⁶ *Sed de mar*, p. 352.

¹³⁷ *Sed de mar*, p. 353.

me arriesgo a afirmar colectiva, en la medida de la universalidad del sentimiento amoroso, Julia Kristeva apunta:

[...] en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden, [...] en el *amor*, “yo” ha sido *otro*. Esta fórmula que nos conduce a la poesía o a la alucinación delirante *sugiere* un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro. [...] el dolor que permanece es testigo de esta aventura, de hecho milagrosa, de haber podido existir por, a través de, con vistas a otro.¹³⁸

Por último, en esta última parte de su enunciación, Penélope despliega libremente la abierta analogía entre el tejer y el tejerse como un acto de crear la identidad personal, sólo que ahora sin una presencia o una ausencia que la condicione. Un tejer que, al destejarse, reconoce por fin la verdad del rostro propio:

Aquí no existe huella alguna de tu presencia, y me veo en la libertad de recrearlo todo –me dejé tanta remembranza apretada al telar, tanta hebra trunca–, empezando por mi propio destino. [...] Soy lo que oscuramente hubiese querido ser, porque lo que somos viene, inseparable, pegado, cosido a nuestros actos. Que ese ser pueda quedarse ovillado para siempre, es factible. Pero bastará con que algo, o alguien, tire de un cabo –no importa qué tan levemente–, para que la madeja empiece a desmadejarse y nuestro rostro inicie su desdibujo, su despellejadura, la lenta e irreversible caída de sus cortezas. [...] Más no te escribo porque me atosigue la nostalgia. Quizá, como Deyanira, esté hilándote la última túnica que vistas sobre los hombros. Aunque no precisamente por venganza... Penélope ha quedado atrás.¹³⁹

Al mismo tiempo de esta confesión que corrobora la marca en la piel-envoltura que dejó el tejer en su vida hasta reconocer en ese hacer una representación de su identidad, hay una despedida; se diría que en esa carta Penélope hace un ajuste de cuentas. Recuerda brevemente las tareas que hacía en Ítaca, recuerda al *oikos* y su relajada cadencia cotidiana; rememora minuciosamente el dolor, la añoranza, la perpetua pena, el derrumbe interior y la tristeza. Desde luego, el reclamo que se entreteje en el recuento de sus pesares es indiscutible. También lo pone al tanto de lo imposible que le parecía reconocerlo después de tanto tiempo, y el motivo último de su partida, ir tras aquello que conformó su propia espera: “Y para en-

¹³⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 2, 4.

¹³⁹ *Sed de mar*, p. 352.

tenderte yo a ti, para no devorar en el rencor lo que sí alcanzó su plenitud vivida, decidí embarcar, recoger tus pasos, tomar el rumbo de tus aventuras y retrazar los escollos de tu retraso.”¹⁴⁰

Sin embargo, en la carta no habla sobre las memorias corporales de sus pasados encuentros sexuales con él, que antes la violentaban. Recuperará lo que será su último recuerdo al encontrarse con el Ulises que estuvo lejos durante veinte años, y sabrá lo que él vivió durante esa separación a través de Calipso, con quien el héroe estuvo por siete años en la isla Ogigia. La ninfa intercepta a Penélope sabiendo que ha dejado Ítaca y la naturaleza de su búsqueda para ponerla al tanto de las andanzas del héroe durante ese tiempo. Calipso, además, transformada en Ulises, en un encuentro erótico sublime: “[...] desplegó para mí todas las transformaciones, y por amor a mi amor, revivió conmigo sus enlaces contigo.”¹⁴¹

Tras esta confesión catártica, le queda desear la restauración de su paz, de su propio ser: “Simplemente reordenar. La soledad, el silencio, algún recuerdo tenaz. Ovíllarlo, que no flote al desgaire, que no se enrede entre los dedos y corte, filoso...”¹⁴²

Hasta aquí el desmembramiento de las partes del texto en que se advierten los cambios en la identidad del personaje protagónico en *Sed de mar*. En adelante, el análisis tenderá a conocer en la construcción del texto las marcas corporales y las redes isotópicas¹⁴³ que las refieren. Exploraré las secuencias que enlazan, por contigüidad, los términos paradigmáticos en *Sed de mar* y que ahí se reunieron para articular una concordancia, una coherencia semántica. La utilidad de revisar las redes isotópicas reside en que, a partir de expresiones paradigmáticas o clave que modulan el texto, abren en éste las relaciones que generan una relación radial de significación que nos deja ver en perspectiva su encadenamiento en el programa narrativo y su consecuente significación.

Ante la ausencia de Ulises. Primer momento

¹⁴⁰ *Sed de mar*, p. 355.

¹⁴¹ *Sed de mar*, p. 355.

¹⁴² *Sed de mar*, p. 356.

¹⁴³ Empleo aquí, la definición de Cathérine Kerbat-Orecchioni, que sintetiza los elementos del análisis semántico para una propuesta que alcanza a mi modo de ver todos los elementos del análisis desde Genette: [la isotopía es el] “Principio de coherencia textual asegurada por la recurrencia de categorías lingüísticas cualesquiera”. [...] “Se llamará secuencia isotopa a toda secuencia discursiva (fragmento de enunciado o enunciado completo) provista de una cierta coherencia sintagmática gracias a la redundancia de unidades de expresión y/o contenido. Cathérine Kerbrat-Orecchioni, “Problemática de la Isotopía”, en *Semiosis*, núm. 12-13. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1984, núm. 12-13, pp. 109-129.

Red isotópica: silencio – voz – escritura – tejido – cuerpo – cuerpo del otro

Este periodo del relato inicia con una Penélope que espera vivamente el regreso de Ulises. Desolada por el silencio y por la distancia del amante, recurre a su voz-escritura para volcarse al ausente y desdoblar su voz. Vuelta escritura, la voz tiene una doble resonancia en *Sed de mar*: de una parte construye el lugar de la voz que está presa en el silencio impuesto; de otra, le da sentido y materia –ser y cuerpo, realidad– a lo que experimenta, como puede advertirse en el siguiente párrafo, aquí se refiere al habla en términos negativos, como imposibilidad, y, al mismo tiempo, manifiesta la necesidad expresiva de la oralidad:

[...] hablar para saber si este tiempo que me invento es un tiempo real, si de verdad ya no existe la espera o únicamente he caído en otro paréntesis desesperanzado, si me estoy enredando en las palabras a fuerza de no poder oírmelas, a fuerza de escucharlas en mis adentros, sin encarnarlas, deshuesadas, remolinos de vapor que mi aliento dispersa... Hablar, sí, recobrar ese diálogo que no necesita de explicaciones para explicarse, el tejido con hilos de pequeñas cotidianidades que se fueron acumulando en el silencio y que revientan en la palabra como prismas al contacto de un rayo luminoso, y se abren, y se colorean... Hablar de lo que no tengo, de lo que no sé cómo decir, y que al decir obtengo y aprendo y toco [...]¹⁴⁴

Contiguo a los “hilos del discurso” que teje –al habla que toma forma y sustancia en la escritura–, se ubica el tópico del tejido, el tejer de Penélope. Esta actividad, cara al mito originario, así como los hilos y sus colores, y el resto de objetos afines, es una metáfora que aparece con frecuencia.¹⁴⁵ Los términos en tensión son: diálogo / tejido: “Hablar, sí, recobrar ese diálogo que no necesita de explicaciones para explicarse, el tejido con hilos de pequeñas cotidianidades que se fueron acumulando en el silencio y que revientan en la palabra como prismas al contacto de un rayo luminoso, y se abren, y se colorean...”¹⁴⁶ Y aparece el silencio para afirmar la asociación de la triada (tejer-silencio-escribir), y como una ampliación de la metáfora, el silencio reprime la oralidad de un cuerpo que siente las palabras a la manera de hilos enmarañados: “[...] si me estoy enredando en las palabras a fuerza de no poder oírmelas, a fuerza de escucharlas en mis adentros, sin encarnarlas, deshuesadas,

¹⁴⁴ *Sed de mar*, 334. Este fragmento continúa el que se citó al inicio del capítulo.

¹⁴⁵ Se genera una red isotópica que también irradia a la representación del cuerpo, como se verá en seguida.

¹⁴⁶ *Ibid.* Este fragmento pertenece a la cita anterior.

remolinos de vapor que mi aliento dispersa..."¹⁴⁷ En esta intrincada red isotópica en que los temas se enlazan uno a otro, el tejido se perfila simbólicamente como voz-escritura con la que Penélope teje su historia.

El tejido es también el cuerpo de la tejedora que se teje a sí misma hasta las últimas consecuencias en el repaso de las memorias que la construyeron, paralelas a los hilos que se agotan en el telar: "[...] la urdimbre de la tela que de mañana tejo y al anochecer destejo pronto será un añico, un hilo deshilado lleno de vacío donde vendré a desmenuzarme..."¹⁴⁸ Cúmulo de textos hechos con el cuerpo, tejidos textuales y cuerpos narrativos, las breves pero definitivas referencias al tejido en *Sed de mar* colman simbólicamente de hilos, cabos, secuencias y entramados el discurso de la reina de Ítaca. El tejido de Penélope, finalmente, se corresponde con el acto de tejerse a sí misma por lo que resulta ser un símbolo de su propio cuerpo y de su identidad: ambos en un constante tejerse y deshilarse –con palabras, recuerdos– hasta dar con el centro desnudo de la madeja: la persona y su encuentro ineludible con la identidad propia.

Por último, el tejido hace las veces de un texto que el cuerpo del otro inscribió en el cuerpo propio: "[...] mi cuerpo envuelto en el recuerdo de tu última caricia –recuerdo que pronto me será un sudario– [...]"¹⁴⁹ Extiende sobre mí tu manto de amor [...]"¹⁵⁰

Encuentro cinco formas o procedimientos metonímicos en que el cuerpo y sus memorias se expresan en esta primera parte de la narración de Penélope.

(1) Desde el ejercicio de su memoria ella proyecta al futuro su deseo de no extinguirse por la ausencia y, al mismo tiempo, su temor: "[...] tiemblo por nuestra propia fidelidad a la eficacia de un diálogo que se nutre de ausencias, porque, ¿en qué oídos vas desgranando nuestros cantos nupciales cada día más lejanos?... ¿Qué labios retienen hoy la relación de tus combates, las victorias de una búsqueda que juntos fraguamos?"¹⁵¹

(2) Consecutivamente, dirige sus expectativas hacia el regreso del otro; se alimenta y reanima con las imágenes del deseo del encuentro futuro que anticipa e invoca. Imperativa, da órdenes de amor: "Ábreme al horizonte, embárcame contigo, átame con finas hilas de ternura y tómame agua viva, fruto, fuego, y tiéndeme los brazos para que me llegue a ti, amanecer de primavera..."¹⁵²

¹⁴⁷ *Ibid.* Este fragmento completa la cita anterior.

¹⁴⁸ *Sed de mar*, p. 337.

¹⁴⁹ *Sed de mar*, p. 334.

¹⁵⁰ *Sed de mar*, p. 341. (En "Euriclea".)

¹⁵¹ *Sed de mar*, p. 336.

¹⁵² *Sed de mar*, p. 344. (En "Euriclea".)

(3) Más adelante, en el ensueño, y mostrando un tercera vía, se despliega el recuento de las memorias del cuerpo-piel: “Un halo iluminado forman mis muslos cuando rodea tu cintura y crece la flor pétalo a pétalo hasta apretarse en un nudo que estalla desbordando el umbral, anegándolo en aguas de esplendor y delicia, línea que se abre hasta formar una flecha cuyo arco desde la espalda en tensión la sujeta para lanzarla en movimiento de oleadas sucesivas hacia el piélago del placer, promesa de un florecimiento en la fecundidad oscura de las savias...”¹⁵³ En estas líneas se advierte que estas memorias corporales de Penélope no descubren al cuerpo del otro, sino que pausadamente hace el repaso de sus propias marcas, de las inscripciones que guarda como memorias en su yo-piel desde la frontera del yo, que se consume en el otro.

4) Estas marcas también invocan la unicidad entre los amantes; el cuerpo del otro es en ella, como es su propio cuerpo, como es su placer. Lejos de ese cuerpo, no es capaz de encontrarse: “[...] la embriaguez, la reunificación, miríadas de caracoles en cada hundimiento del besar, plenitudes de rosa en cada despertar culminante, prodigios de luz en el tránsito hacia la entrega, y recibir, recibir el espacio entero en cada célula, el júbilo, el diálogo entrañable entre lo íntimo y lo más profundo...”¹⁵⁴ Cabe decir aquí, atendiendo a Julia Kristeva, que en el amar de Penélope se difumina la individualidad porque está inmersa en el significante los amantes encarnados uno en otro y en el consecuente abatimiento luego de la separación:

Este punto sensible me indica [...] que en el *amor* “yo” ha sido otro. Esta fórmula que nos conduce a la poesía o a la alucinación delirante sugiere un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro. Con el amor, este riesgo, por lo demás trágico, es admitido, normalizado, asegurado al máximo.

El dolor que permanece es testigo de esta aventura, de hecho milagrosa, de haber podido existir por, a través del, con vistas a otro. [...] El amor es el tiempo y el espacio en el que el “yo” se concede el derecho a ser extraordinario. Soberano sin ser ni siquiera individuo. Divisible, perdido, aniquilado; pero también, por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano. ¿Paranoico? Estoy, en el amor, en el cenit de la subjetividad.¹⁵⁵

(5) En este primer momento, Penélope, en otra manera de procesar sus memorias corporales y a la búsqueda de la unicidad de los amantes, traslada imaginaria-

¹⁵³ *Sed de mar*, p. 343. (En “Euriclea”.)

¹⁵⁴ *Sed de mar*, p. 336.

¹⁵⁵ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 3-4.

mente la capacidad textualizadora de su cuerpo al cuerpo del otro: “Extiende sobre mí tu manto de amor y cúbreme, hoy quiero amarte con rendido apasionamiento, coronar tu cabeza y engarzar tu rostro con nuevas caricias nunca dadas, únicas, en tu piel, tus párpados, tus labios que se abren en mis labios [...]”¹⁵⁶ Y este tipo de enunciaciones, paralelas a las órdenes de amor, se hallan definidas en el texto por el uso de los verbos imperativos y en tiempo presente, actualizando el tiempo en que Penélope desea-habla-escribe y demanda la fusión de los amantes para preservar ese estado de delirio amoroso y, en consecuencia, su vulnerable integridad –de esa manera dividida y confusa–, precario equilibrio que describe Kristeva.

Memoria e identidad

El tema de la memoria como recipiente de la identidad de Penélope va, desde luego, desplegándose a lo largo del texto habida cuenta de que el personaje recurre frecuentemente a sus recuerdos para recontárselos, y encontrarse a sí misma en ellos. Pero al menos en este primer momento es un recurso que aparece nombrado explícitamente en pocas ocasiones, y su aparición constituye una ampliación metafórica del tejido como suma de recuerdos del cuerpo-piel, del yo que se destruye en ausencia del otro en que su identidad se constituye. En las siguientes líneas, los recuerdos la acosan involuntarios y punzantes: “[...] mi cuerpo, envuelto en el recuerdo de tu última caricia –recuerdo que pronto me será un sudario– fragmentos de sueño que vienen a interrumpir en plena vigilia, lacerándome la piel, centinelas sin relevo aguardando la señal [...]”¹⁵⁷ Y también son, pequeñas perlas avejentadas –joyas únicas– que se ensartan y, en el hilo del tiempo, se repasan, se desprenden, corren el riesgo del olvido: “[...] y ya no quiero contar tiempo, ese tiempo hurtado antaño al Tiempo para consagrarlo al amor, no quiero recorrerlo en el sartal de la memoria desgranando uno a uno los encuentros, aljófar amarilleado...”¹⁵⁸

Los recuerdos adquieren resonancia y estremecen al cuerpo sintiente: he aquí un enunciado metafórico que registra el momentáneo temblor que ocasionan, transformando por un instante la relación cuerpo-mundo, imponiéndose el primero sobre el segundo y el pasado sobre el presente: “A veces se me pierde en las venas el impacto de tu voz, y quedan las sangres preñadas de luz, caracol que rumorea el fluir de esferas reverberantes en la memoria cuando repercuten en mi cuerpo las palabras murmuradas...”¹⁵⁹ Y en un ejercicio de operaciones metonímicas, el mun-

¹⁵⁶ *Sed de mar*, p. 341. (En “Euriclea”.)

¹⁵⁷ *Sed de mar*, p. 334.

¹⁵⁸ *Sed de mar*, p. 334-335.

¹⁵⁹ *Sed de mar*, p. 343. (En “Euriclea”.)

do entero apela a la presencia del amado: “[...] el vuelo de mil aves que se adentran como islas en las aguas pisando suavemente en la distancia, y entonces todo es puente, la viña que madura en las colinas, el reclamo de la tórtola, la soledad del pastor, la desnudez del árbol, el aroma del pan, las rondas infantiles, y toda la luz es tu presencia en mí...”¹⁶⁰ dilatando la memoria hasta el presente y el cuerpo-piel donde Ulises no está.

Esquirlas de Penélope. Segundo momento

Red isotópica: pasado - presente / cuerpo- espera - silencio

En esta etapa, los verbos que dominan la acción están en tiempo pasado y aparecen encabezando los párrafos, manifestando el cambio en la percepción de Penélope acerca del tiempo y de sí misma. Esa prevalencia del tiempo pasado indica el reconocimiento del doloroso tránsito por la espera y el silencio, y su resonancia corporal. Al margen de la descripción de una acción acabada marcada por el uso normativo de la lengua, los tiempos verbales en pasado que utiliza Penélope señalan el reconocimiento del estado de duelo que aún no acaba.

Las reminiscencias que Penélope conserva de sus encuentros sexuales con Ulises aparecen transferidas, en un desplazamiento que las lleva de la etapa anterior (el estado de ensueño en medio del recuerdo para revivir o evocar el gozo del encuentro), a la afirmación de la diada voz-silencio que se manifiesta a lo largo del texto en constante vínculo, ya sea en términos de ausencia o de oposición, con la percepción que tiene de su propio cuerpo sintiente, desgarrado por la soledad y las memorias.

Al principio *era* el furor, una espesa ansiedad de bruma en pleno vientre huérfano de su corona y de su cetro, un revolver el lecho a la caza de tu presencia, un recorrer ida y vuelta la loma hasta el puerto por ver si, presa de igual hambre, habías dado vuelta al a proa, y *llamaba*, con ahogados [silencio] espasmos de rabia, y *maldecía* al Destino con rencores de viuda, y *luchaba* contra tu partida como quien

¹⁶⁰ *Sed de mar*, p. 336.

lucha por vencer a un demonio que, socarrón, se fue aquerenciando en este cuerpo, rebelde, y entonces *era vociferar* con las manos [silencio] *rompiendo* una y mil veces la lanzadera, *era soñar forzando* la remembranza [...]

Al presentarse en contigüidad los verbos en pasado (que resalto en cursivas), infinitivo y presente, aunados a la impresión actualizadora de los gerundios, los recuerdos emergen en su percepción más cruda y se amplifican junto al reproche de la amante que no consigue dejarlos en el pasado. El primer verbo que aparece en tiempo pasado define el inicio del segundo momento: “Al principio *era el furor* [...]”, y también indica la aceptación de esa crisis por parte de Penélope. El silencio aparece convocado a manera del rumor del andar de la ausencia-presencia de Ulises en el cuerpo de Penélope:

Te diré cómo *eran* mis sueños, Ulises: un veneno de lento efecto, veneno que *hacía* florecer al instante privilegiado, una voz que *subía* a la garganta nacida del silencio en busca de los frutos de la tierra *dejando* presentir la inminencia de su gozo, un grito que *golpea* el pecho y se *escurre* por las sangres, afiebrado, ¿cómo lo *emitiré* ahora que *me dejas* a merced de los días huecos, yerta y *ardiendo* a solas? Y *no tener* más la imagen de mí misma, *no saber* quién soy o hacia dónde ir. *Padecí* hasta el límite de lo soportable por tu ausencia *oyendo* su andar por las venas, despacio, *aprisionándome*, *triturrándome* las carnes, *agostándome* el pensamiento.¹⁶¹

Hasta la última y breve carta que Penélope escribe encontrará resolución el conflicto que aquí se advierte. Puede apreciarse que esas afirmaciones, confesiones en realidad, se acompañan de formas verbales que restauran un discurso aparentemente emanado del pasado, pero los recuerdos de su yo-piel se conservan, son marcas que no se han desincrustado y que se actualizan al cabo de la escritura. Se advierte el ánimo confuso y descompuesto de la reina de Ítaca frente a la admisión de una crisis que compromete su integridad emocional a la vez que su identidad.

Decir que algo de una misma *era* revela la percepción de que algo ha cambiado, quedaría, entonces, responder a la pregunta que deriva de estas afirmaciones: ¿y ahora qué es, cómo es? Ella misma, en este momento, no lo sabe, más bien reconoce su estado de vulnerabilidad y deterioro.

Igualmente, en el discurso de Penélope durante esta segunda etapa se aprecia una incipiente aceptación del dolor del pasado inmediato que aún expía. Esta

¹⁶¹ *Sed de mar*, p. 335. Señalo, en esta cita y en la anterior, las formas verbales en cursiva para evidenciar la coexistencia de los varios usos y la afectación de la percepción del tiempo en la escritura de Penélope.

experiencia de dolor y derrumbe se corresponde estrechamente con las impresiones de su cuerpo-piel y con las imágenes que conserva en su memoria porque, en definitiva, admitir la derrota no implica la supresión del pesar sino, paradójicamente, un ejercicio de aceptación más áspero, más doloroso:

[...] El tiempo del amor se transforma con el tiempo en sacrilegio y exige su reparación, mas no estaba preparada, lo confieso, no imaginé que pudiera exigir tanto a cambio y tan sin prisa, que procediera tan metódica su justicia: así te di, así te tomo. ¡Y cómo dio! ¡Cuán pródigo fue! Y una creyendo merecerlo, la embriaguez, la reunificación, miríadas de caracoles en cada hundimiento del besar, plenitudes de rosa en cada despertar culminante, prodigios de luz en el tránsito hacia la entrega, y recibir, recibir el espacio entero en cada célula, el júbilo, el diálogo entrañable entre lo íntimo y lo más profundo [...] ¹⁶²

Más allá de la tristeza y de la añoranza del primer momento en que Penélope estaba extraviada en los sentimientos amorosos, la crisis de este segundo periodo se extiende en su complejidad emocional a un estado físico, y los sentimientos opuestos, propiciados por la coexistencia de sentimientos de amor y de abandono, se confrontan en el monólogo interior de la reina de Ítaca. Se percibe la consecuente lucha por reconocerse como un ser independiente del estado amoroso que la liga a la espera y al silencio.

Todavía puedo levantarme y gritar “no quiero”; el cuerpo está ahído de las quemaduras de la ausencia, ¿a qué esperar aún? Otras caricias podrían vendimiar mis ternuras, otros abrazos soportar el racimo de mis brazos, otros aires hinchar el velaje de esta ansia de dulzura. Cual viuda de guerrero vivo, ¿a qué Dioses complace la huella endeble de mi paso por el mundo? [...] Aborrezco este cotidiano sollozo en mi garganta, roto batir de alas, ¿acaso nunca sabrás que maté en el sueño al mensajero del adiós? Creí que mi ardiente amor despertaría un eco de su brasa en ti y dejarías de huir... ¹⁶³

Todas las percepciones, recuerdos e intentos de Penélope para organizarse en medio de la crisis, se incorporan a su sentimiento de carencia y a su etapa de duelo, quebrantando en definitiva la imagen de sí misma, generando el menoscabo de la endeble identidad de los amantes sobre la que había construido su identidad antes de la partida de Ulises.

¹⁶² *Sed de mar*, p. 336.

¹⁶³ *Sed de mar*, p. 344.

La densidad de las marcas textuales corporales del conflicto interior de Penélope, se gana mediante la estrategia de Seligson de construir el discurso en párrafos continuos, lo que hace un efecto narrativo de vértigo e intensidad. Pareciera que la mano que lleva el instrumento de escritura apenas pudiera seguir el ritmo del pensamiento que trata de ordenar su discurso, su voz-escritura, su tejer textual. Las sucesivas imágenes poéticas que se suceden a manera de enumeraciones acentúan la intensidad emotiva. En consecuencia, la lectura dominante es la emocional, al semejar el desordenado discurso interior de una amante que escribe, reclama, añora, es castigada por su propio cuerpo, al tiempo que se despide y rememora sin orden lineal, reproduciendo el flujo de la conciencia que se esfuerza por entenderse a sí misma.

Esta circunstancia emocionalmente sombría –y ejemplar en términos de la experiencia de las mujeres que esperan y para las que Penélope ha sido un paradigma–, se refleja, como comenté, en la connivencia de los verbos en pasado y en presente, tanto como en la contigüidad de párrafos de recriminación, junto otros que rememoran aún con signos de doloroso apego: “[...] y tú, en tanto, huías, enfrascado en tus deberes de guerrero, olvidándote, olvidándome... Te siento, Ulises, te siento, donde acaban mis sentidos empieza el mar que nos separa, se inicia el viaje del deseo que te acerca [...]”¹⁶⁴

Esta etapa crítica en el conflicto y la identidad de Penélope posiblemente es el periodo que le tomó más tiempo explorar, formular y definir literariamente a Esther Seligson debido al trabajo que se percibe en la escritura compleja y de múltiples enunciados metafóricos. En *Sed de mar*, Seligson indagó y elucidó sin escrúpulos sobre los sentimientos femeninos que se manifiestan en una situación extrema y ambigua en donde conviven los sentimientos de amor y deseo; de soledad y abandono. Es también éste el periodo más rico en la exposición que hace del conflicto íntimo de la reina de Ítaca, pues logra elaborar una representación emotiva y verosímil –justa– del abigarrado monólogo de una amante desesperada, semejante a un lienzo desgastado.

Penélope se mira a sí misma desde el silencio. Se piensa, considera las esquirlas que permanecen de sí misma como resultado del mutismo forzado: “Ni siquiera estoy segura de poder hablar, hablar y rescatarme, reagrupar las dispersiones del ser, desbaratar el paréntesis de la separación –¿y cómo saber si lo provisional no fue, justamente, lo otro, lo de antes? –, remontar el caudal de los días, reemprenden a través de la palabra el ascenso de Eurídice y desafiar a la leyenda.”¹⁶⁵ En este sentido, la única mención que hace del tejido en este momento, es también una

¹⁶⁴ *Sed de mar*, p. 336.

¹⁶⁵ *Sed de mar*, p. 337-338.

metáfora del cuerpo que habla sustituyendo el espacio de la voz, y que se escribe-describe a sí mismo: “[...] y entonces era vociferar con las manos rompiendo una y mil veces la lanzadera [...]”.¹⁶⁶

En su prosa densamente trabajada y poéticamente construida, sobria y elegante, Seligson aprovechó también los recursos tipográficos, de suerte que la ausencia de párrafos separados favorece la articulación de una estrategia que aprovecha el flujo de la conciencia de sus personajes, en cuanto ellos tienen la voz narrativa. De otra parte, cuando, en el único caso en que se mezclan las voces de dos personajes (Euriclea y Penélope), no es a través del diálogo, como forma literaria de reconstrucción de una conversación, sino mediante la utilización del recurso paratextual de la cita:

[Euriclea:] limpió cualquier rastro de tu presencia y cortó sus cabellos como una viuda. Desde el puerto oteaba el confin con avidez helada y filosa...
...me quedé atrapada en el viento. No llamo a un nombre, clamo por una presencia... Un halo iluminado forman mis muslos cuando rodean tu cintura y crece la flor pétalo a pétalo hasta apretarse en un nudo que estalla desbordando el umbral.¹⁶⁷

Frente a sí misma. Tercer momento

Para Penélope El final de la espera llega con la vuelta a casa de Ulises. Sin embargo, el regreso del héroe, nimbado de incertidumbre desde la *Odisea*, es el acicate para la decisión de abandonar Ítaca. Renunciará a su propia espera, como si ésta fuera el último vínculo que la uniera a la identidad de los amantes. En los últimos momentos de la segunda etapa, ella está en una pausa que es pura indeterminación, la inseguridad previa a la toma de decisiones: “Aborrezco la ligereza con que me abandonas a la ausencia, día tras día, como si ella fuera mi verdadero amante. Necesito saber cuándo terminará esta espera por ver si encono mi rencor o si le permito disolverse en el júbilo de la existencia, precario júbilo del pájaro que goza su libertad de prisionero de los cielos. Aborrezco este cotidiano sollozo en mi garganta, roto batir de alas [...]”¹⁶⁸

Euriclea había avizorado la cúspide de la crisis de su ama en las últimas líneas de la conversación que tuvo con Ulises: “[...] Aquí te aguardaba ya una desconocida

¹⁶⁶ *Sed de mar*, p. 335.

¹⁶⁷ *Sed de mar*, p. 343. (En “Euriclea”.)

¹⁶⁸ *Sed de mar*, p. 344. (En “Euriclea”.)

que, lejos del amante, se había llenado y vaciado en absoluta soledad.” En esa sola frase, la nodriza define el efecto de la espera y del silencio en la reina de Ítaca: el menoscabo de su identidad. Y concluye en su plática con el rey: “[...] Ella decidió hacer de la espera un océano para navegar en él, henchidas las velas por sus propios vientos. Ella zarpó, un poco después de que llegaras, al encuentro con esas mismas islas que así te retuvieron veinte años, Ulises, veinte años desde que embarcaste rumbo a Troya...”¹⁶⁹

“La carta que Penélope le refiere a Ulises llegó mutilada, pues el mensajero fue atacado y robado no bien desembarcó con su misión.”¹⁷⁰ Este es el enunciado con que Telémaco advierte al lector que el mensaje final de Penélope para Ulises, –las últimas palabras escritas que leeremos– están fragmentadas, al igual que el diario (recuérdese que los puntos suspensivos son grafemas que indican los vanos del texto).

Pero hay algunas variables con respecto de las partes anteriores de *Sed de mar*; respecto de la disposición misma del texto, no se observa una escritura hilada por los puntos suspensivos, de apariencia continua; el grueso de la carta se distribuye en siete párrafos separados, lo que marca una organización del discurso que ya no aparece como una especie de monólogo interior desplegado en el papel. Simplemente, el objetivo Penélope de esta carta ha variado con respecto del diario. Ambos textos se destinan a Ulises, pero el diario es un documento personal y se desarrolla desde la subjetividad de Penélope, en tanto la carta está escrita expresamente para que Ulises la lea. Aunque ambos discursos se plantean desde una situación de escritura definida por la separación, en el “Final” ha cambiado la situación discursiva de la reina quien, además, es dueña de sí, ha elegido en su propio nombre, y logra distanciarse del impulso amoroso que la mantenía en Ítaca.

Con relación a lo que se aborda en el discurso, no es ya el cuerpo que sufre la pérdida del amante, exponiéndose en términos de vacío, pérdida y angustia de muerte del primer momento; tampoco el del segundo, en donde la narración gira en torno a la experiencia de dolor y duelo por la pérdida de la identidad que tenía en presencia del otro. Ahora, Penélope, serenamente, describe y narra el silencio, la soledad, la espera durante la ausencia del Ulises; explica por qué abandonó Ítaca y las dudas que tiene sobre lo atinado de su decisión; reflexiona sobre las razones y los sentimientos que mantuvieron lejos a Ulises. Asimismo, abre, expone la relación entre el tejido, el cuerpo y la identidad, y logra diferenciar entre la memoria de su propio cuerpo-piel del cuerpo del otro.

¹⁶⁹ *Sed de mar*, “Euriclea”, p. 345.

¹⁷⁰ *Sed de mar*, p. 333. (En “Proemio”).

Este último movimiento crítico en la identidad de Penélope corresponde a la individuación de la imagen de su cuerpo; a la forma en que se percibe como cuerpo sintiente tras los años de ausencia: único, lastimado, separado del otro y libre: “Ni los recuerdos ni los sueños importan ya. No busco conmover tu alma, pedir o preguntar. Sólo quiero retomar mi grito desde su raíz y escalar con él las escarpaduras del Tiempo, su entraña dura, pues, ¿qué provecho supone, si el alma está desgarrada, ofrendarla a los Dioses?”.¹⁷¹

Red isotópica : tejido – cuerpo

Esther Seligson dedica el párrafo que a continuación analizo para desplegar la interpretación última de la relación entre el tejido y el cuerpo de Penélope en *Sed de mar*:

No sabía que al huir zarpaba hacia ti y que, de alguna manera, también en este lugar aguardaría: espero un llegar que el tiempo demora y que voy tejiendo como me he tejido a mí misma, absorta. Sin embargo, hay una diferencia. Aquí no existe huella alguna de tu presencia, y me veo en la libertad de recrearlo todo –me dejé tanta remembranza apretada al telar, tanta hebra trunca–, empezando por mi propio destino.

La tejedora por excelencia se presenta como tejida por sí misma y habla de la espera como una condición. Si una vez tejió para prolongar la espera de Ulises, urdiéndose entre recuerdos y deseos, ahora lo hace enterada de cuánto es valiosa la posibilidad de decidir qué tejer.

Y no pretendo que los dioses me hayan dado uno distinto al que yo hubiera elegido. Soy los que oscuramente hubiese querido ser, porque lo que somos viene, inseparable, pegado, cosido a nuestros actos. Que ese ser pueda quedarse ovillado para siempre, es factible. Pero bastará con que algo, o alguien, tire de un cabo –no importa qué tan levemente–, para que la madeja empiece a desmadejarse y nuestro rostro inicie su desdibujo, su despellejadura, la lenta e irreversible caída de sus cortezas.

Aquí la metáfora universal del telar y la tela que producen las mujeres tejedoras se transfigura. A despecho de la trama del tiempo recorrido y de la historia

¹⁷¹ *Sed de mar*, p. 352.

personal, lo que construye a la tejedora no es el tejer, el entrelazar lo que estaba separado, el crear y recrear una tradición; el anudar los sueños con los hilos y las manos, sino el destejarse, llegar a la urdimbre, examinar los sueños, reconocerse en los hilos elegidos, y en los que permanecen intactos. Para Penélope, a través de este acto de desmadejar es como se puede llegar a vislumbrar el verdadero rostro propio, lo que hay debajo del telar que rige los destinos y los tiempos humanos: la voluntad creadora de la tejedora que elige cómo hacerse a sí misma al cabo del tejido, de la vida misma.

Por último, entrega a Ulises el último lienzo que le ha hilado: una carta, un adiós, una explicación. Ya no requiere de las palabras del amante. Es otra mujer, a la que Ulises no podría reconocer como a la Penélope que lo esperó en Ítaca. “Quizá, como Deyanira, esté hilándote la última túnica que vistas sobre los hombros. Aunque no precisamente por venganza... Penélope ha quedado atrás. Para la que hoy te habla da igual el nombre con que la nombren [...]”¹⁷²

Cuerpo propio -cuerpo del otro

En este tercer estadio Penélope logra desvincular la imagen de su cuerpo-piel del cuerpo del otro. Entre las recordaciones de los encuentros de los amantes, esta es la primera mención que hace de ambos cuerpos como espacio que compartieron uno con otro y al contrario de las menciones anteriores en donde rememoraba los encuentros actualizando los episodios a través del uso de tiempos verbales en presente, ahora los describe en tiempo pasado. Al mismo tiempo, se trata de un texto pausado que describe a dos cuerpos unidos en reposo y que no acumula enunciados metafóricos abismados. El ritmo de las frases es sosegado, ha quedado fuera el vértigo de los recuerdos delirantes: “[A los días] cómo puede rescatarlos la plenitud de un abrazo, un éxtasis, la luz. Y no voy a negar aquellas tardes cuando tu cabeza descansaba sobre mis rodillas, cuando, imbricados, nuestros cuerpos reposaban de su enlace exhalando ensoñaciones, vertiéndose surtidores en un estanque crepuscular.” El cuerpo del otro aparece frente a Penélope a partir de la mirada que ella tiene de sí misma; su mirada lo abarca, lo completa, pero la imagen de sí misma ya no es resultado de reflejarse en él. Y termina el párrafo: “[...] Ulises, esa inalterable presencia ausente que se desgrana dolorosa en la cicatriz de la memoria.”¹⁷³ Y en ese remate adviene el reconocimiento de la desgarradura por la separación definitiva de los amantes, y de la necesidad de organizarse y reconstituirse a despecho

¹⁷² Estas líneas continúan la cita a bando anterior. *Sed de mar*, p. 352.

¹⁷³ *Sed de mar*, p. 353.

del sufrimiento. Kristeva afirma que nada hay más doloroso que una ruptura amorosa, de lo que se entiende la idea de una herida que, como otra marca, permanece en el cuerpo-piel.¹⁷⁴

Durante la escritura de la carta, no obstante que no conoce los motivos ni los sentimientos de Ulises, Penélope especula y recrimina acremente, ya que asegura: “Me dejaste ir de tu sueño, abstraído, me orillaste como quien relega un batel rajado; te pesaba mi cuerpo, no quisiste avalarlo. Tenías prisa por retornar a la embriaguez de tus luchas.” Ulises, en tanto, en un brusco contraste entre los sentimientos que expresa Penélope, afirmaba en su conversación con Euriclea:

La inalterable presencia de Penélope ocupaba en mí un espacio que se colmaba sin necesidad de verificarse, y ella no tenía por qué ser comparada con nadie porque ningún otro gesto alteraba la imagen de su rostro tras mis pupilas, ningún otro fuego apagaba la llama serena de un arder insensible a la distancia en el centro de mis acciones como una brújula y un faro... [...] Y hoy me anuncias, Nodriz, que Penélope se ha ido, y me entregas unos papeles que dices escribió durante mi ausencia. No renové mis armas para encontrarme con lo Inesperado, ni vencí a los Pretendientes sólo en aras de unos celos acumulados. Estoy aquí porque Penélope ha sido la guardiana de mis raíces.¹⁷⁵

Son estas visiones encontradas las que sostienen el discurso de cada uno de los amantes, y dan un ejemplo de las distintas posibilidades de estar en el mundo siendo hombre o mujer. Sujetos de nuestra propia mirada, estamos condenados a interpretar el mundo desde el lugar que construimos para nuestra voz y que eventualmente, tras la fisura y el vacío, puede reconstruirse y recuperarse. Quizá el que se fue durante veinte años y la que se quedó en Ítaca, esperándolo, tengan –por efectos de la distancia y del tiempo– lenguajes paralelos, pero nunca unívocos habida cuenta la experiencia diferente que cada uno tuvo de la ausencia. Tal vez los amantes aceptarán finalmente la separación y la reorganización de su individuación, como una condena que es secuela de la propia identidad, al aceptar la imposibilidad del amor fuera de los parámetros propios. Un sentir propio; un lenguaje que se ajusta a éste, a la imperativa experiencia del yo-piel y sus operaciones metonímicas que pueden obrar para desarticularse del otro con el propósito único de salvarse:

¹⁷⁴ Refiere J. Kristeva que Freud había querido proponer al amor como una cura para el malestar por la cultura, a lo dice, renunció pronto porque “[...] aunque el amor procura el sentimiento oceánico del narcisismo colmado, nada hiere más que una ruptura amorosa.” *Op. cit.*, p. 339.

¹⁷⁵ “Ulises”, *Sed de mar*, p. 351.

El propio sujeto no es más que un sujeto: accidente provisional y distintamente reconducible al interior del único infinito donde podemos desplegar nuestros amores, que es el infinito del significante. El amor es algo de lo que se habla, y no es más que eso: los poetas siempre lo han sabido.

Los estilos amorosos se expondrán en lo sucesivo ante nosotros como realizaciones diversas, históricas, de la metafóricidad esencial de los estados amorosos: como variantes estilísticas de esta cura, otro nombre de la vida que ha sufrido el sujeto occidental desde hace dos mil años a través de sus actitudes amorosas depositadas en los códigos amorosos ahora oficializados.¹⁷⁶

De otra parte, Penélope va más lejos, y condena al héroe al abandono: “Sonámbulo, ¿qué será de ti sin el testimonio de mi presencia, exiliado?” Y pone sobre la mesa una frase que es el eje de su propio conflicto ya que, en su confesión, revela la pérdida de la identidad frente al conflicto central de su escritura: “¿Y yo?... ¿Existo? Me llegué a preguntar. Sin tu mirada, sin tus manos sobre mi rostro, ¿existiré?, ¿hasta cuándo?...”¹⁷⁷

En una transfiguración del modelo clásico, anticipa el destino solitario del héroe, abandonado apenas vuelto a casa. No más amantes reencontrados, o esperanza o espera. Decreta para él lo que ella misma ha padecido: “...me olvidarás, Ulises, lo sé. [...] Será más fácil así, para no sentir la insaciable sed de la presencia y no clamar, como no clama el desierto abrasado, bebiendo sus propios espejismos, extenso, infinito... Olvidarás sin mar, sin isla, sin balsa, hasta que tus huesos se hagan agua y tus recuerdos sal, hasta que la nostalgia desaparezca y puedas erguirte una mañana, libre de esa sed insaciable...”¹⁷⁸ El efecto primigenio de la fractura amorosa es el giro en el lenguaje de Penélope, antes centrada en un recuerdo único del cuerpo que se confunde con el otro; ahora disociando el recuerdo de la escritura del otro en esa superficie de inscripción que es el cuerpo-piel. A Ulises le pasará lo mismo. Esta es la máxima paradoja de *Sed de mar*, y quizá la trasgresión más radical del modelo clásico que hizo Seligson: aunque héroe y esposa vivan distintos destinos en el mundo, es idéntico el desamparo y la vulnerabilidad de la persona en soledad.

Cuerpo propio

En la carta, Penélope reflexiona sobre tres temas: primero, la aceptación de su quebranto, la herida de esos veinte años de ausencia, previos a la determinación de abandonar Ítaca. El sentido de herida física y emocional:

¹⁷⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 243.

¹⁷⁷ *Sed de mar*, p. 354.

¹⁷⁸ *Sed de mar*, p. 355.

En esos días tu imagen se me desgajaba en la cabeza como cerro acechado por la lenta tenacidad de las aguas, y enormes pedruscos resbalaban hacia el centro del pecho sofocando tu recuerdo. En esos días no había lágrimas. Sólo estupor. Una tenaza en las sienes y cortezas chamuscadas en la carne. En esos días nada me habría rescatado. Tampoco te habría reconocido. Mis ojos caían hacia el interior de sus propias cuencas... Pero olvidar toma tiempo, toma tiempo desvanecer alforzas y grietas en un cuerpo donde la presencia es una enorme y lúcida cicatriz abierta, irrevocable.¹⁷⁹

Esta univocidad cuerpo-emoción es central en mis apreciaciones, pues no está, no estamos escindidos, somos cuerpo-piel; éste es nuestro meridiano y nuestra frontera –como si de una página de un libro que se hace se tratara. Somos en esa página, y somos en ese texto que es nuestro cuerpo y que padece, emana, crea, otros textos.

En segundo término, discurre sobre la aceptación de la ruptura y las marcas que permanecen contra su voluntad. Es en suma, un recuento que hace de sí misma:

...el deseo se me va alejando, hundiéndose en su intensidad... ¿Y de qué habría ayudado decir no deseo más?... hoy quiero sumergirme en un mar de perdón; quiero pedir clemencia por la migaja de rencorosa sal que llevo alojada en el corazón y que a veces me amarga la boca... Ya no es la añoranza quemando o la rabia enconada por tanta ausencia... No es el cuerpo alejado del cuerpo quien llama, es el alma desnudada de tu voz la que gime...¹⁸⁰

Por último, al cabo del amor y de la separación de los amantes, con el consecuente menoscabo de su identidad, y la lucha que entabla consigo misma para recuperarse y reorganizarse durante veinte años, se encuentra a una Penélope que, vagamente, diserta sobre un “llamado” que ella respondió con su partida. Que sea el de su silencio propio, en busca del lugar de su voz; que sea el de la conciencia que necesita un cambio de vida, o el del deseo de liberarse de la pena y la espera, para desasirse de los lazos que mantenían en Ítaca, una razón sola o todas juntas, es posible. Seligson no ofrece otros indicios:

Y me tocó el llamado, Ulises, un llamado que no es, no, como el de la voz de la sirenas, pues no viene de fuera ni pide ser respondido de inmediato, sino que es un ansia de apertura, de abrir el horizonte hasta el límite de su latir profundo, y ensanchar la voz, el rostro, el mirar, hacia auroras no pisadas por tristeza alguna;

¹⁷⁹ *Sed de mar*, p. 355.

¹⁸⁰ *Sed de mar*, p. 354.

un ansia de holgura inmensa en los brazos, de espacio en el vientre, tan hondo y agreste, un fluir en los labios, una hartura en los dedos, un anticipado gozo de travesía... Un llamado, Ulises, como balanceo de espigas al aire y ondeo de anémonas submarinas, pálidas, ensimismadas, un desprenderse suave y lento, muy lento, de los sargazos que me anclaban los suspiros al roquedal de tu ausencia...¹⁸¹

Así, Penélope, en el tejerse, en el escribirse que es, finalmente, dar cuenta de sí misma, nos informa de la travesía que ha llevado para encontrar el lugar de su voz y su identidad, un sitio que está lejos de ser confortable, pues es el de las decisiones, y cada elección supone dudas sobre lo que se deja atrás:

...No estoy segura de no haber actuado con imprudencia al irme. Me pregunto si la razón determina siempre nuestros actos, si somos capaces de explicar exactamente lo que nos impulsa en esos momentos en que el ser se debate, oscuro, por romper las oscuridades, estrecho, por quebrar su estrechadura. ¿Con qué argumentos se elimina esa borra consquilleante que sofoca en el pecho y apelmaza los ojos? Sólo el gesto violento de regurgitar, y despejarse la mirada...¹⁸²

Por último, hacia el final de la carta, la única carta que escribe Penélope a manera de despedida, refiere a Ulises¹⁸³ que se ha encontrado con Calipso, y narra su encuentro: “Calipso desplegó para mí todas las transformaciones, y por amor a mi amor, revivió conmigo sus enlaces contigo. [...] Mis párpados, mis brazos, los senos, las piernas, se posesionaron de ti hasta confundirse con el roce del viento en la paja.”¹⁸⁴ Agrega un deseo, que tiene que ver con la ruptura de un lazo que no acaba de disolverse, la indeleble herida del apego que se confunde con la imagen de una mujer penetrando a su amante porque así se ha sentido, traspasada por el otro más allá del sentido meramente físico de los encuentros entre hombre y mujer: “Entonces comprendí que hubiera querido penetrarte, sí, herirte en cada caricia con el mismo cristal con que tú heriste mi ser. No fundirnos. No. Penetrar y salir, penetrar y dejarte dentro un dardo inflamado, hacerte sentir en su punta el centro de mi centro. Hacer estallar tu ser en tu ser y, liberándolo, liberarme yo misma de la prisión que me construí dentro...”¹⁸⁵

¹⁸¹ *Sed de mar*, p. 354.

¹⁸² *Sed de mar*, p. 353.

¹⁸³ El grueso de los escritos de esta Penélope lo conforma el diario fragmentado. Recuérdese que en el “Proemio” Telémaco advierte al lector del hallazgo del diario y una carta, la que constituye el último apartado: “final”, pp. 352-356.

¹⁸⁴ *Sed de mar*, p. 355.

¹⁸⁵ *Sed de mar*, pp. 355-356.

El resentimiento, la nostalgia y la transfiguración del amante pasa por una crisis desmesurada que se vive en el plano de lo más íntimo, una especie de drama invisible que llega por la experiencia propia o por la resonancia de las rupturas amorosas de las que culturalmente somos testigos. Porque esta crisis se hunde en lo profundo del ser, invade el cuerpo-piel y la memoria, marcada, desde entonces y para siempre. Al decir de Julia Kristeva:

[...] hay que admitir también que, por muy vivificante que sea, el amor nos quema. Hablar de él, aunque sea después, no es posible más que a partir de esta quemadura. Consecutivo al exorbitante crecimiento del “yo” enamorado, tan extravagante en su orgullo como en su humildad, *este* desfallecimiento exquisito está en el corazón de la experiencia. ¿Herida narcisista? ¿Prueba de castración? ¿Muerte? Son brutales las palabras que aproximan a este estado de vivaz fragilidad, de fuerza serena que emerge del torrente amoroso, o que el torrente amoroso ha abandonado, pero que sigue encerrando, bajo sus aires de supremacía reconquistada, un punto de dolor tanto psíquico como *físico*.¹⁸⁶

Así que el amor ha fracturado una identidad, la de Penélope, en esa “sed de mar que ella misma definió para proyectarla a Ulises en su despedida:

...me olvidarás, Ulises, lo sé. Me olvidas ya, sepultas mi recuerdo en tu memoria... Será más fácil así, para no sentir la insaciable sed de la presencia y no clamar, como no clama el desierto abrasado, bebiendo sus propios espejismos, extenso infinito... Olvidarás sin mar, sin isla, sin balsa, hasta que tus huesos se hagan agua y tus recuerdos sal, hasta que la nostalgia desaparezca y puedas erigirte una mañana, libre de esa sed insaciable.¹⁸⁷

Ella, constreñida por el propio tiempo, la espera y el silencio, tiende a reestructurarse, a organizarse nuevamente, a recuperarse para construir el lugar de su voz: “...habrá que reordenarlo todo. Y no por desterrar memoria de la añoranza, las tardes de lluvia, el té de rosas, o esto o aquello. No. Simplemente reordenar, la soledad, el silencio, algún recuerdo tenaz. Ovillararlo, que no flote al desgaire, que no se enrede entre los dedos y corte, filoso... El silencio –dímelo Ulises–, ¿habla el silencio? ¿Qué dice el silencio cuando calla?...”¹⁸⁸ Y aquí, finalmente, deposita su silencio paradigmático en él.

¹⁸⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 3- 4.

¹⁸⁷ Sed de mar, p. 354.

¹⁸⁸ *Sed de mar*, p. 356. Estas son las líneas con que Esther Seligson concluyó su narración.

· HACIA UNA POÉTICA DEL CUERPO ·

*Cada lector busca algo en el poema.
Y no es insólito que lo encuentre: ya
lo llevaba dentro.*

OCTAVIO PAZ
EL ARCO Y LA LIRA



En este último punto, me queda considerar cómo las marcas textuales que aluden a los rastros físicos de Penélope, y que se concretan en la construcción de una identidad que se define y se mueve hasta alcanzar un momento de plenitud que se empareja con la adultez del personaje, constituyen una poética del cuerpo en *Sed de mar*.

Hablar de una poética del cuerpo implica la búsqueda –para su posterior encuentro y delimitación– de las formas literarias en que aparecen los registros de la corporeidad en un texto de ficción, desde la visión particular del autor. Se trata de encontrar las formas en que el autor elige expresar lo que ocurre (a él, al personaje) en el plano de lo sensible. Reconocer los aspectos que un autor destaca, y con qué matices, para constituir una particular visión del mundo que gira en torno a un cuerpo que percibe y se comunica; traduce al mundo en una situación determinada.

¿Cómo se describen y relacionan las simples percepciones en un texto literario?, ¿qué alcances significativos, qué aristas de la realidad revela esta lectura en cuanto a la persona y a su identidad? Una poética del cuerpo habría de localizar las marcas corporales en el texto y su referencia con relación al mundo que éste percibe y traduce. El resultado, la comprensión de ese cuerpo expresado que enriquecería, desde luego, el propio espectro del lector en cuanto a las posibilidades enunciativas del cuerpo.

La poética del cuerpo, como cualquier otra poética, buscará la formulación literaria de su tema, en sus autores y las obras estudiadas. En el caso del cuerpo, la importancia reside en que éste es el vínculo entre la realidad y la persona. Hablar del cuerpo y sus múltiples discursos iluminaría necesariamente la lectura del cuerpo propio:

El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse, el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las

utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos.

Por la inagotabilidad del cuerpo a la que aquí alude Foucault, más que elaborar una descripción metodológica rígida, la poética del cuerpo advertirá la forma en que construyen y lo que nos dicen los discursos somáticos, que bien podría ser el del dolor, en sus variables; en el género, en la infancia, el amor... Parece que las situaciones humanas limitan las posibilidades. Sin embargo, uno de los primeros hallazgos sobre esta búsqueda es casi una obviedad: cada expresión narrativa conlleva referencias corporales. Pareciera que un simple enunciado: “Yo lo ví”, ya aporta en su carga isotópica marcas corporales: los ojos de un cuerpo (el mío), que percibe. Los matices, el asombro o el pasmo, la decisión del cuerpo y del autor que elige uno u otro espectro de expresión será lo que configure su poética de la vista, del cuerpo que ve, en este ejemplo. Los detalles, el programa narrativo sería uno si el narrador centrara su discurso, por ejemplo, en relatar una guerra; y otro, si ese narrador hipotético fuera ciego en el momento del relato.



En el texto que ahora me ocupa, el cuerpo de Penélope en un primer nivel es el cuerpo que sufre por la lejanía del amante, y en un segundo, al cuerpo que refiere a la identidad de la mujer que narra su cuerpo en pleno acontecimiento. De una parte, a través del relato del que se da cuenta en los fragmentos del diario y de la carta que constituyen el universo ficcional de la novela de referencia, se revela un proceso de construcción de identidad que se sustenta en tres momentos, primero: en la crisis del personaje al cabo de la partida de Ulises; segundo: el íntimo reclamo al amado por la ausencia y el resquebrajamiento de la identidad y, tercero: la aceptación de la soledad y de la individualidad del personaje con la consecuente resolución del conflicto, situación que sobreviene casi al final de la narración cuando, al darse cuenta del regreso de Ulises, ella decide marcharse de Ítaca, optando por preservarse del encuentro y de sus consecuencias posibles y, de otra parte, salvaguardando la identidad que ha alcanzado penosamente mucho tiempo luego de la separación.

Esos estadios de la construcción identitaria del personaje se reconocen por las marcas corporales que se hallan a lo largo del texto, vueltos imágenes y enunciados metafóricos que describen los encuentros amorosos, los recuerdos del cuerpo propio y el del amado, -lo que es propio, extraño, o que constituye o no al personaje- manifestando una poética del cuerpo femenino que, como identidad, se

construye en el nivel contextual a través de dos actos-metáforas: tejer y escribir, términos que son unívocos en esta obra. Los considero así, como actos-metáforas, porque son acciones en sí mismas, claramente actos del cuerpo, gestos que expresan y recrean al cuerpo, a la persona que las lleva a cabo.

La primera, la tarea paradigmática de la reina, el tejer, con sus hilos coloridos, es la que Seligson vuelve una metáfora explícita de la formación de la identidad y con ella inicia el relato, cuando Penélope se decide escribir para salir del silencio que la confunde. Hilos y tejido, análogos a las palabras, incluso al diálogo, manifiestan la facultad del lenguaje como la maquinaria mediante la cual se construye la persona:

[...] si me estoy enredando en las palabras a fuerza de no poder oírmelas, a fuerza de escucharlas en mis adentros, sin encarnarlas, deshuesadas, remolinos de vapor que mi aliento dispersa... Hablar, sí, recobrar ese diálogo que no necesita de explicaciones para explicarse, el tejido con hilos de pequeñas cotidianidades que se fueron acumulando en el silencio y que revientan en la palabra como prismas al contacto de un rayo luminoso, y se abren, y se colorean.

Igualmente, la metáfora, el tejer-identidad, es la que cierra la narración de la reina de Ítaca:

–me dejé tanta remembranza apretada al telar, tanta hebra trunca–, empezando por mi propio destino. Y no pretendo que los Dioses me hayan dado uno distinto al que yo hubiera elegido. Soy lo que oscuramente hubiese querido ser, porque lo que somos viene, inseparable, pegado, cosido a nuestros actos. Que ese ser pueda quedarse ovillado para siempre, es factible. Pero bastará con que algo, o alguien, tire de un cabo –no importa qué tan levemente– para que la madeja empiece a desmadejarse y nuestro rostro inicie su desdibujo, su despellejadura, la lenta e irreversible caída de sus cortezas.

Escribir, por otra parte, es la tarea que Seligson encarga a su personaje para que pueda narrar la lucha interior que lleva a cabo. Para dar cuenta, sólo a sí misma, de las diversas operaciones metonímicas de que se vale para organizar sus recuerdos –relacionados siempre con el cuerpo-piel– y recomponerse como cuerpo, identidad y, finalmente, como persona. Al mismo tiempo, este darse cuenta, este ir y venir del reclamo a la añoranza, metaforizan el tejer y el destejer de la reina y, como en un tejido sin errores ni enmiendas esta díada (tejer-escribir) que pende de un tercer término, el silencio, constituye una metáfora que genera enorme tensión por las

repercusiones significativas. Por ejemplo, en el siguiente párrafo, precisamente, el texto-tejido de Penélope va del lamento a la añoranza y, aparejando los tiempo verbales en presente, actualizando el recuerdo, que ahora marco en negritas, en el segundo fragmento, separado únicamente por los característicos puntos suspensivos de *Sed de mar*: “Mi cuerpo, vaso roto, clama por los labios que sellen sus fisuras, lejos de ti se desmorona, se ahueca sin amanecer ni crepúsculo... Y esas tardes en que llegas a tomarme en los brazos, círculo de golondrinas que se despiden de la luz gozándola en sus últimos destellos, ¿a dónde irán esas tardes que acumulamos?”¹⁸⁹

En el relato de Seligson el acto de escribir que efectúa Penélope es una metáfora del tejer en los términos arriba planteados: simboliza la construcción de la identidad del personaje. En suma, en los fragmentos de la carta y el diario de Penélope que constituyen su discurso en *Sed de mar*, tejer representa desplegar su trama identitaria, que teje y desteje en paralelo a la escritura, por medio de la que revisita y da cuenta de su cuerpo-piel en la elaboración de sus memorias y, por tanto, de su identidad. De la misma forma, las metáforas enriquecen el texto, le aportan formas y colores, texturas, como lo harían las imágenes de un lienzo narrativo. *Sed de mar* es el tapiz que Penélope hace de sí misma y que al final, en la carta que le escribe a Ulises desde la Isla del Tiempo Durable, deshace para encontrar la médula de su identidad, al igual que el final de una madeja, igual que un hilo que se ha tejido y destejido, quedando únicamente hilachos.

Cuando el cuerpo-piel de Penélope se reconoce como el lugar del yo y se abre como texto, en tanto lugar de comunicación, la conciencia se transforma y avizora la identidad del personaje partir de la interpretación de las situaciones corporales. Ella se percata de lo que le ocurre y sobrevienen las operaciones metonímicas, por medio de éstas las experiencias se organizan y toman un lugar, se integran en el ánimo de la persona. Penélope habla de su cuerpo como de un sí misma y en su escritura no se disocia la información que tiene de su cuerpo. Y en el curso de su escritura su textualidad va recuperando –encontrando– la fidelidad a ese cuerpo que teje y escribe, congeniando con su cuerpo y su situación, en suma, identificándose con quien ella es a despecho del regreso del amado, pues ha ido de un estado de derrumbe a uno de cohesión.



El cuerpo, el texto que somos, toma una posición en cuanto al mundo y a los otros que participan de ese mundo, pero hay que conceder que cada uno se ve impelido por esa misma energía vital a estar, a ser, de una u otra forma. Esta posición genera,

¹⁸⁹ “Euriclea”, *Sed de mar*, p. 343.

precisamente, los actos de enunciación, que son actos del cuerpo, secuencias figurativas, llenas de sentido que, en el caso de Penélope en *Sed de mar*, que nos ponen frente a los fragmentos que ella rescata de sí misma para constituir su identidad desde el lugar de la memoria y de la voz recuperada por fuerza del acto de escribir, subvirtiéndolo al mito originario.

Ese cuerpo en tensión, doliente por haber extraviado la significación del discurso amoroso en el cual se vivía íntegro, evadió el silencio impuesto por el relato épico y despliega su textualidad en el lenguaje, recrea entonces el texto de las secreciones, de los gritos y del silencio, pone en movimiento el momento vivo de las marcas que genera el contacto de los cuerpos; los volvió palabra, cuerpo vivo que habla y escribe renunciando al silencio impuesto por la figura paradigmática de la Penélope homérica, en una transformación simétrica del hipotexto.

De esta forma es que considero los fragmentarios escritos de la carta y el diario que Seligson nos muestra como verdaderas esquirlas, rastros del cuerpo de Penélope. Carnalidad textual, cuerpo textual desgarrado, desovillado como el propio tejido de la reina que, al ser finalmente concluido, con las hebras devastadas por el tiempo, es el símbolo de la propia mujer que concluye el trabajo de hallarse a sí misma en el lenguaje, única herramienta con que contamos para poseernos en términos de identidad y que hace posible proyectarnos en el mundo con presencia y voz.



De otra parte, la última repercusión de la lectura de *Sed de mar* recae en la reflexión sobre el hecho literario que es la textualización artística de los estados afectivos del cuerpo. Es innegable que los autores a lo largo y ancho del quehacer literario (refiriéndome únicamente a la materia que me atañe, pero sin dejar de tener en perspectiva otros actos figurativos del cuerpo), han puesto a sus personajes a vivir todas las realizaciones –convencionales o no– de las vicisitudes y “estilos amorosos” –diría Kristeva– en sus distintas concepciones y situaciones culturales.

Otros textos corporales se despliegan en el horizonte, el de la enfermedad –como nos advierte Weisz en *Dioses de la peste*– y el hambre, la guerra, el trabajo, por nombrar algunos. A su vez, cada estado revelará los cuerpos en su particular tensión con el mundo y nos pondrá frente a su discurso; cuerpos parlantes por efecto de la textualidad creada.

No obstante, aquí he deseado exponer mi experiencia de lectura¹⁹⁰ de una obra que culturalmente destaca por ser parte de la literatura que recrea los mitos literarios, acrecentando su

¹⁹⁰ Hablo de esta experiencia de lectura crítica en el sentido en que Béguin concibe al “leedor”: “[...] lo que le sucede al lector no es sólo que despierta con las imprecisiones de la lectura, que de pronto se enciende la chispa, sino también que la lectura es determinante para él, que constituye un acontecimiento en su vida, que algún libro habrá orientado su exis-

significado y poniendo frente al lector de hoy una visión que late al sentir de la época presente en que se creó. Diré que, al igual que los antiguos, y siguiendo a Béguin,¹⁹¹ hoy los poetas siguen respondiendo con mitos a los cuestionamientos sobre su condición humana.

Que las mujeres han vivido la distancia como Penélope, es innegable, de ahí la fuerza de las construcciones míticas de la Antigüedad que han atravesado esa construcción que llamamos cultura occidental y de la que somos parte. Seligson, lectora también, pero además poeta, abrió una rendija de cara a esa circunstancia para atisbar en la intimidad de la Reina de Ítaca. Su narración, intensamente significativa por cuanto metafóricamente elaborada, se distingue por la fidelidad al modelo y el tiempo en que se creó la paradigmática reina tejedora: la *Odisea* de la Grecia heroica. Y expuso, siempre apegada a su hipertexto base, la visión femenina y personal –íntima en verdad– de ese cuerpo abatido por la lejanía del otro. Su visión subvierte, para poder reconocerse, el modelo al que paradójicamente se apega. Esto lo hace mediante la trasfiguración del mito, en símbolos e imágenes que mutaron y se acrecentaron al paso de las generaciones que leen y reinterpretan, escribiéndolos desde la experiencia poética que es, desde luego, una experiencia humana. “[La poesía] es, entre el hombre y su mundo, entre la criatura y su destino, entre el alma y las cosas, un contacto conmovedor y una mediación irremplazable.”¹⁹²

Y como ocurre al vislumbrar el mecanismo de un objeto literario que pone en marcha a nuestro propio cuerpo sintiente, es factible comprender con conocimiento de causa la agitación que provoca su lectura. Este texto, breve y hermoso me seguirá conmoviendo y provocará nuevas lecturas.

tencia y la habrá desplazado de donde estaba para encaminarla por nuevas rutas.” Albert Béguin, *Creación y destino*, t. 1, p. 17.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 143.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 163.

BIBLIOGRAFÍA ·

- ANDERSON, Bonnie y Judith Zuisser, *Historia de las mujeres. Una historia propia*, vol. I, Barcelona, Crítica, 1992.
- ANZIEU, Didier, "Funciones del yo-piel" (Extracto del libro de Didier Anzieu, *El yo-piel*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1998). Revista *Excesos*, núm. 2, año 1, noviembre de 2001. [En línea] <<http://www.vivilibros.com/excesos/02-a-02.htm>>
- ARANDA, Roberto, "Literatura light: humo sobre el agua", en *Fin*. [En línea] <<http://www.elaleph.com/fin/2006/05/77-literatura-light-humo-sobre-el.html>>
- Aristófanes, *Lisístrata*. librodot.com. <www.historicodigital.com/biblioteca-clasica.html?download=59>
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. México, Siglo XXI, 1982.
- BEER, Gabriela de, "Escritoras mexicanas de hoy", en *Nexos*, 1 de julio, 1994. [En línea] <http://www.nexos.com.mx/?p=7095>
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. México, FCE, 1975. (Breviarios, 183)
- BALANDIER, George, *El desorden, la teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954. (Lengua y Estudios Literarios)
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 8ª ed., 1997.
- BERISTÁIN, Helena, "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)", *Acta Poética* 14-15. México, UNAM, 1993-1994.
- BETETA MARTÍN, Yolanda, "Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos", *Investigaciones Feministas*. Madrid, Universidad Complutense, 2009, vol. 0, pp. 163-182.
- BRADU, Fabienne, "Recuento de una vida", en *Letras Libres*, México, febrero, 2011, pp. 78-80.
- BURKERT, Walter, *Greek Religion*. Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- CANTARELLA, Eva, *La calamidad ambigua*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1991.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, t. I. México, FCE, 1972.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2007.
- COHEN, Esther, *La palabra inconclusa. Ensayos sobre cábala*. México, Taurus, 1994.
- DERRIDA, Jacques, *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997.
- DI CASTRO, Elisabetta (coord.), *Construcción de identidades*. México, UNAM / FFL, 2011.
- DORRA, Raúl, *Entre la voz y la letra*. México, BUAP / Plaza y Valdés, 1997.
- DORRA, Raúl, *La casa y el caracol*. México, BUAP / Plaza y Valdés, 2005.

- DUBY, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., Pauline Schmitt Pantel y Reyna Pastor, t. I. *La Antigüedad*, Barcelona, Taurus Minor / Santillana, Madrid, 2001.
- FERRIOL-MONTANO, Antonia, "Penélope de Lourdes Ortiz. Reescritura de mitos culturales en torno a la figura de Penélope de la *Odisea* de Homero", en *Revista Hispánica Moderna*. Nueva York, Columbia University, vol. 55, núm. 2, 2002, pp. 447-456.
- FILINICH, Isabel, *La voz y la mirada*. Puebla, BUAP / UIA / Plaza y Valdés, 1997.
- FINOL, José Enrique y David Enrique Finol, "Discurso, isotopía y neo-narcisismo: contribución a una semiótica del cuerpo", en: *Telos. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, vol. 10, núm. 3. Sept.-dic., 2008, pp. 383-402.
- FONTANILLE, Jacques, "El cuerpo y sus envolturas": del psicoanálisis a la semiótica del cuerpo", César González Ochoa (trad.), en *Tópicos del Seminario 11: Semiótica y psicoanálisis*. Puebla, BUAP / Seminario de Estudios de la Significación, 2006, pp. 103-124.
- FREUD, Sigmund, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, t. III.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1982.
- CASARES, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, "Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína", *Revista Estudios Clásicos*, 128. Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 2005, pp. 7-21.
- GONZÁLEZ R., Sergio, Héctor Cavieres H., Carlos Díaz C. y Mariela Valdebenito S. "Revisión del constructo de identidad en la Psicología Cultural", *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*. Chile, Universidad de Chile, vol. XIV, 2005, núm. 2, pp. 9-25.
- GONZÁLEZ Serrano, Pilar, "La mujer griega a través de la iconografía doméstica", en *Akros. Revista del Museo de Melilla*. Melilla la Vieja, España, núm. 2, 2003, pp. 59-68.
- GREIMAS, Algirdas y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones*. México, Siglo XXI Editores, 1994.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. T. I. Barcelona, Labor, 1978.
- HOMERO, *Odisea*. México, Compañía General de Ediciones, 1961.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Cathérine, "Problemática de la isotopía", *Semiosis*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1984, núm. 12-13, pp. 109-129.
- KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*. México, Siglo XXI, 1987.
- LOPES, Ivã Carlos, Jacques Fontanille, "Soma et séma. Figures su corps, *Maisonneuve et Larose*, 2004". *Nouveaux actes Sémiotiques*. NAS, 2006, núm. 104, 105, 106. [En línea] < <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=411> > (consulta: 25 de septiembre de 2012).
- LUTZ, Tom, *El llanto*. México, Taurus, 2002.
- MADRID, Mercedes, *La misoginia en Grecia*. Madrid, Cátedra, 1999.
- MARANI, Alberto, "El cuerpo erótico y su envoltura". [En línea] < www.colegiodepsicoanalistas.com/biblioteca-leer.asp?id=3 >

- MARCO LÓPEZ, Aurora, "La construcción de la identidad femenina a través de la reescritura de los mitos clásicos. El mito de Penélope", en *Identidad y ciudadanía. Reflexiones sobre la construcción de identidades*, Francisco Rodríguez Lestegás, (coord.). Barcelona, Horsori, 2008, p. 71-92.
- MESA GANCEDO, Daniel, "Quiromancia quirúrgica sobre un cuento de Cortázar: 'Estación de la mano'", en *Tópicos del Seminario 16: El cuerpo figurado*. Puebla, BUAP / Seminario de Estudios de la Significación, 2006, pp. 43-92.
- MENÉNDEZ, Salvio Martín, "El discurso del libro de texto: un enfoque pragmático discursivo", *Actas XIII*, congreso AIH, t. III, Centro Virtual Cervantes. [En línea] <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_067.pdf>
- MIRÓN PÉREZ, Ma. Dolores, "Los trabajos de las mujeres y la economía de las unidades domésticas en la Grecia clásica", en *Complutum*. Madrid, Universidad Complutense, 2007, vol. 18, pp. 271-280.
- MOSSE, Claude, *La mujer en la Grecia clásica*, Cecilia María Sánchez (trad.). Madrid, Nerea, 1990.
- Mujeres científicas. Una mirada al otro lado. Gobierno de Aragón, Departamento de Servicios Sociales y Familia. [En línea] <http://www.aragon.es/estaticos/GobiernoAragon/Organismos/Instituto%20Aragon%C3%A9s%20de%20la%20Mujer/Documentos/mujeres_cientificas.pdf>
- OVIDIO, *Cartas de las heroínas*. Ana Pérez Vega, intr., trad., y notas. Madrid, Gredos, 1994.
- PÉREZ MIRANDA, Iván, "Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito", *Revista Estudios Clásicos*. Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 2005, núm. 128, pp. 7-21.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México, UNAM / Bonilla Artigas, 2012.
- PLATÓN, *Diálogos socráticos*, est. prelim., Ángel Vassallo. México, W. M. Jackson, 1973. (Los Clásicos)
- POMEROY, Sara B. *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. La mujer en la Antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1999.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen, *Industrialización, género y trabajo femenino en el sector textil mexicano. El obraje, la fábrica y la compañía industrial*. México, CIESAS, 2005.
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción*. Buenos Aires, FCE, 2001.
- RICOEUR, Paul, *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires, FCE, 2003.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, FCE, 2008.
- RUIZ MORENO, Luisa y María Luisa Solís Zepeda, eds., *Encajes discursivos. Estudios semióticos*, Puebla, BUAP / Seminario de Estudios de la Significación / Ediciones de Educación y Cultura, 2008.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*. Madrid, Akal / Universitaria, 1980.
- SELIGSON, Esther, *El teatro, festín efímero. Reflexiones y testimonios*. México, UAM / Dirección de Difusión Cultural, 1989.
- SELIGSON, Esther, *Indicios y quimeras*. México, UAM, 1988.
- SELIGSON, Esther, "Sed de mar", *Toda la luz*. México, FCE, 2006.

- SELIGSON, Esther, *Todo aquí es polvo*. México, Bruguera, 2010.
- SELIGSON, Esther, *Tríptico*. México, Conaculta, 1993. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie)
- SÓFOCLES, "Ayax", *Las siete tragedias*. México, Porrúa, 1975.
- SOLÍS ZEPEDA, María Luisa, reseña de: Jacques Fontanille, *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Desiderio Blanco, trad. Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2008. En *Tópicos del Seminario*, núm. 20, diciembre, Puebla, BUAP, 2008.
- TOLEDO, Alejandro, Riverrun, blog. [En línea] < http://alejandrotolledo.blogspot.mx/2010_02_01_archive.html >
- VERÓN, Eliseo, *El cuerpo reencontrado*. Buenos Aires, Biblioteca Virtual Universal, 2003. [En línea] < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656219.pdf> >
- WATSON, Peter, *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Barcelona, Crítica, 2010.
- WEISZ, Gabriel, *Cuerpos y espectros*. México, UNAM / FFYL, 2005.
- WEISZ, Gabriel, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*. México, UNAM / Siglo XXI, 1998.
- WEISZ, Gabriel, *Cuerpos y espectros*. México, UNAM / FFYL, 2005.
- WILLS, Garry, "Homer's Women. A politically correct Odyssey turns out to be a very good thing", *The New Yorker*. Nueva York, enero 27, 1997.
- WULFF Alonso, Fernando, *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- ZEBADUA VALENCIA, María de Lourdes, *Voces y personajes en Otros son los sueños, de Esther Seligson*, Tesis de Maestría UNAM, 1998.