

LAS HEBRAS DE PENÉLOPE EN LAS AMÉRICAS: MATERIALES PARA UN COLLAGE¹

Mary Luz Estupiñán Serrano

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile
maryluzestupinan1@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo se centra en la figura de Penélope, en tanto tejedora ejemplar de la literatura occidental. Esta figura es erigida por la épica como ostentadora de feminidad, una feminidad reforzada en la tragedia griega. Nos interesa la modelación de Penélope destinada a tejer y ocupada en los quehaceres del tejido para advertir los desdoblamientos ficcionales que garantizan la reproducción de un imaginario de la feminidad, pero, sobre todo, para rastrear en la narrativa reciente de las Américas las alteraciones y recreaciones que nos permitan narrar de otra manera el vínculo entre cuerpos y escritura. Para tal efecto, dejamos planteado el desplazamiento de una concepción metafórica del texto por una concepción material del tejido.

PALABRAS CLAVE: ficción literaria, Penélope, tejedoras, texto, tejido.

PENELOPE'S STRANDS IN THE AMERICAS. MATERIALS FOR A COLLAGE

This article focuses on Penelope, usually presented as an exemplary weaver of Western literature. This figure is erected by epic as a display of femininity, a femininity reinforced in Greek tragedy. We are interested in the modeling of Penelope destined to weave and engaged in weaving tasks to notice the fictional unfolding that guarantees the reproduction of an

¹ Este texto forma parte del proyecto FONDECYT N° 90011155, titulado “Del saber como tejido al tejido como saber. Figuras de tejedoras y mecanógrafas en la literatura latinoamericana”.

imaginary of femininity, but, above all, to recognize in the recent narrative of the Americas the alterations and re-creations that allow us to narrate the link between bodies and writing in another way. For this purpose, we propose the displacement of a metaphorical conception of the text by a material conception of knitting.

KEYWORDS: fiction, Penelope, weavers, text, knitting.

Recepción: 28/06/2022

Aprobación: 13/09/2022

Laboriosas manos masculinas, que no saben de tejidos, pero sí de escritura, se han dado a la tarea de imaginarnos un mundo hecho de husos, ruecas y palillos. Laboriosas manos masculinas [...] armarán a las mujeres de agujas e hilos ya sea para otorgarles poder como a Las Parcas, ya sea para transformarles en villanas como a Clitemnestra, o para dignificarlas o enaltecerlas como a Penélope.
(Alejandra Castillo, *Julieta Kirkwood* 61)

for fiction, imaginative work that is, is not dropped like a pebble upon the ground, as science may be; fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners. Often the attachment is scarcely perceptible; Shakespeare's plays, for instance, seem to hang there complete by themselves. But when the web is pulled askew, hooked up at the edge, torn in the middle, one remembers that these webs are not spun in mid-air by incorporeal creatures, but are the work of suffering human beings, and are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in.
(Virginia Woolf, *A Room of One's Own* 47)

PUNTO INICIAL. TEJEDORA EJEMPLAR

Penélope es ante todo la tejedora ejemplar de la literatura occidental. Su ejemplaridad radica en un movimiento doble: tejer y destejer. Penélope teje

y desteje para retrasar. La mortaja que fabrica no es más que una treta para controlar el deseo asediante de los pretendientes ante la ausencia de Ulises. En esta situación límite, la argucia mantiene a raya la seducción, pero en ella también se inauguran literariamente las manos habilidosas, que sellan el vínculo entre mujeres, tejido y espacio doméstico. El tejido, por su parte, fungirá como metáfora de la escritura, dominio por excelencia del orden masculino. Aquí también hay manos. Son las manos laboriosas de la escritura, podemos decir con Alejandra Castillo. Son esas, y no otras, las que “se han dado a la tarea de imaginarnos un mundo hecho de husos, ruecas y palillos” (*Julieta Kirkwood* 61). De esa relación creada entre mujeres, tejidos y escritura nos ocupamos en estas páginas. En este ensayo interesa la modelación de Penélope destinada a tejer y ocupada en los quehaceres del tejido para advertir los desdoblamientos ficcionales que garantizan la reproducción de un imaginario específico de la feminidad, pero, sobre todo, para rastrear en la narrativa de las Américas las alteraciones y recreaciones que nos permitan narrar de otra manera ese vínculo entre mujeres y tejido, o, mejor, entre cuerpos y escritura. En tal sentido, planteamos el desplazamiento de una concepción metafórica del texto por una concepción material del tejido.

La figura de Penélope articula feminidad, fidelidad y seducción. Pero antes de ver cómo esta figura y sus borlas se desdoblán en la literatura, hay que convocar primero otra tejedora para despejar las telas que cada una trama. Se trata de Aracne, también vinculada al tejido, o mejor, al hilado. Si bien el hilar aparece como una acción similar al tejer, es otra la genealogía que traza². Recurramos brevemente al diccionario de la lengua española. Hilar, del latín tardío *filāre*. De ahí hay dos acepciones que nos interesan: 1. Convertir una fibra (lino, cáñamo, lana, seda, algodón) en hilo, y 2. Producir [la araña y el gusano] hilo para la tela y el capullo, respectivamente. Así, el tejer (entrelazar hilos) sucede al hilar³. El hilar tiene que ver entonces con la materia prima.

² Las moiras (en la mitología griega) o parcas (mitología romana) son las diosas del destino y el destino está metafóricamente asociado al hilo y al hilado, pues el destino es hilado. Estas aparecen bien definidas e identificadas por Hesíodo en la *Teogonía*: Cloto (nacimiento), Láquesis (vida) y Átropo (muerte). A cada una se le atribuye un poder específico relacionado con un instrumento del hilado: rueca, huso, ovillo. Al respecto ver *Metamorfosis* de Ovidio. “La fábula de Aracne” es el motivo central de Las hilanderas de Diego Velázquez (1644-1648).

³ La secuencia sería hilar, tejer y bordar. Las tres están vinculadas y suelen usarse incluso como sinónimos. La costura, que también es convocada en esta constelación, aparecerá mucho después. Con los talleres textiles, la figura asociada será la costurera que también aparecerá como personaje de ficción. Es el caso, por dar un ejemplo, de “Soledad de sangre”

De ahí que la figura por excelencia sea la araña. No olvidemos que la diosa del hilado la condenó a secretar la materia de su propio cuerpo. Lo que aquí se articula es más bien del orden del trabajo⁴.

La figura⁵ de Aracne está presente en la *Metamorfosis* de Ovidio. Esta mortal se jactaba de ser mejor tejedora que Atenea, la diosa del tejido y la sabiduría. Aracne la desafía a demostrar su pericia y, aunque la diosa trata de disuadirla sin éxito, finalmente, compiten. Terminada la contienda, Atenea no tiene más remedio que aceptar la inmejorable habilidad de una simple mortal. La disputa, sin embargo, no puede dar favor a un ser que no es divino. La contienda entonces se desplaza. El asunto no está ya en la habilidad, sino en el motivo del tejido. Mientras Atenea exalta a los dioses, Aracne plasma sus excesos en un gran tapiz de veintidós episodios. Es este nuevo atrevimiento el que es castigado ejemplarmente por la diosa. En otras palabras, es castigada, no necesariamente por soberbia, sino por irreverente. Lo cierto es que, a pesar de ser talentosísima, Aracne no fue erigida como tejedora virtuosa. No obstante, es una figura que expande el tejido escritural, en su estela nos enredamos y enmarañamos. Hay telaraña, red, hilo, hilado. Es decir, Penélope y Aracne se suplementan. Si aproximamos araña y mujer tejedora, si asumimos la primera como metáfora de la segunda –no porque la mujer secrete la materia con la que trabaja, sino porque se vincula directamente con la materia– lo que se pone en juego es el trabajo con la mano desnuda. Esto es, sin técnica. Feminidad y manos habilidosas parecen converger. Retomaremos el asunto más adelante. Si bien es Penélope la figura central de este ensayo, vemos

de Marta Brunet (1967). La costura, como el tejido, también ha fungido como metáfora de la escritura: costurar los hilos, coser las palabras, zurcir los retazos, remendar la tela rota. En este sentido, la costura ha estado vinculada al trabajo de memoria tanto política como de género. Entre las escrituras que trabajan dichas metáforas, tenemos “Aguja maestra”, microcuento de Lina Meruane (2012), *Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado (2017) y *Diario de una costurera proletaria* de Victoria Guerrero Peirano (2018), entre otras.

⁴ Así lo recoge la tradición popular. Recuérdese “Las tres hilanderas”, cuento de los hermanos Grimm, en el que la pericia con la rueda, el hilo y la trenza ocasiona deformaciones a las tres mujeres que auxilian a la joven y bella mujer en la tarea que la convertirá en la esposa del príncipe. El hilado aquí se convierte en una pesadilla que produce monstruosidades. Recuérdese también que la “Bella durmiente” entra en un largo sueño al ser pinchada con el huso de una rueca. A lo que las princesas escapan es al orden del trabajo.

⁵ En este ensayo recurriremos a figura, no en términos auerbachianos de anticipación, sino en términos de configuración más que de un personaje de un complejo figural, es decir, de conjunto de elementos o partes que forman u orbitan estas tejedoras literarias. En el caso de Aracne, red, araña, tela, trabajo, etc. Metáfora por su parte, hará alusión al tejido.

que Aracne terminará no solo entrometiéndose en su trenzado metafórico, sino desenmarañando su tejido.

En cuanto a Penélope, lo relevante es el intervalo: ¿qué acontece en ese tejer y destejer más allá de la seducción? Incluso, más allá de la fidelidad (Castillo, Kamuf, Atwood) que pareciera ser a simple vista una de las claves de la hazaña de Penélope, ¿qué tipo de operación se aloja allí en esa fracción, en esa treta, en esa textura? Si la tradición ha presentado la relación entre mujeres y tejidos en términos enaltecedores de atributos que se suponen femeninos, ¿cómo releer esa relación?, ¿qué otro tipo de vínculo se ha ensayado en la ficción literaria de Las Américas⁶?, ¿cómo reescribir este vínculo?

Es la figura de Penélope la que se ha hecho calzar con un modelaje femenino más doméstico, mejor comportado e incluso sensualizado. No es casualidad que sea una de las figuras más reiteradas en la escritura literaria. Ha sido objeto de diversas reescrituras que la actualizan junto con sus atributos. También ha inspirado nuevas versiones tanto del mito como de su figuración femenina. Este último es el caso de Amaranta, personaje de *Cien años de soledad*, quien evoca a Penélope al tejer su mortaja durante 4 años. Igualmente ha inspirado versiones transgresoras del mito, como la operada por “La tela de Penélope o quién engaña a quién”, de Augusto Monterroso (1993) y “Penélope manda lembranças”, de Marina Colasanti (2001). Y, por último, ha dado lugar a recreaciones como las de *Penélope y las doce criadas*, de Margaret Atwood (2005), que nos recuerda que la ejemplar tejedora no actuaba sola. En esta última versión, el mito es narrado por la misma Penélope y en un gesto de justicia poética, son convocadas las doce criadas que fueron ahorcadas por Ulises y Telémaco, arguyendo complicidad con los pretendientes que asediaban a Penélope. A continuación, seguiremos las hebras de algunas de estas reescrituras heterogéneas, que la tienen como centro, no sin antes recordar que la hebra es un hilo muy delgado, un filamento, una fibra de las materias textiles. Con ellos armaremos retazos que luego serán reunidos para crear un collage en el que se articulen relato y materia.

⁶ Por ficción literaria o narrativa de las Américas se entiende la novela, cuento o fábula producido en el continente no solo latinoamericano, que trabaja o retribaja la figura de Penélope. Ampliamos a las Américas porque la novela de Margaret Atwood, *Penélope y las doce criadas*, resultó ser un material relevante para este ensayo. El término también suele incorporar al Caribe, pero este no es nuestro caso.

PUNTO DERECHO. LAS HEBRAS DE PENÉLOPE

Como ya anticipé, Penélope ha inspirado diversas figuraciones femeninas. Amaranta como Penélope teje, solo que esta mortaja no es para su padre, ni para su suegro, sino para sí misma. La escena es de *Cien años de soledad*. El vínculo con el mito aparece en los Capítulos XIII y XIV. Es gracias a Úrsula Iguarán que sabemos que la dureza y la amargura de su hija no son más que una envoltura, algo así como un capullo. Úrsula lidió con una avanzada ceguera sin que nadie se diera cuenta. Así agudizó los sentidos y aprendió a ver mejor a los suyos, cual Tiresias. En el “último examen” Amaranta “se le esclareció como la mujer más tierna que había existido jamás”. Comprendió que no era la venganza ni la amargura lo que la había movido a infringir torturas injustas a Pietro Crespi, ni a frustrar la vida del coronel Gerineldo Márquez con un lento martirio, sino que “ambas acciones habían sido una lucha a muerte entre un amor sin medidas y una cobardía invencible, y había triunfado finalmente el miedo irracional que Amaranta le tuvo siempre a su propio y atormentado corazón” (García Márquez 286). Por la misma época en que José Arcadio entrara al seminario y Meme⁷ empezara a tocar clavicordio, Amaranta “empezó a tejer su propia mortaja” (289) y a ello se abocó completamente en sus últimos años. Más que una Penélope, esta tejedora parece una anti Penélope. No solo por el fracaso ante los hombres –rechaza tres propuestas de matrimonio, incluyendo la de su sobrino Aureliano José–, sino por afirmar su virginidad, que exhibía cuidadosamente “en la venda negra que no se quitaba ni para dormir, y que ella misma lavaba y planchaba”⁸. Una virginidad que exigió a su madre ratificar ante la inminencia de su muerte. Pero, sobre todo, por la forma de afrontar su interminable mortaja. “Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche, y no con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario,

⁷ Renata Remedios. Ambos de la quinta generación de los Buendía.

⁸ Pietro Crespi se interesó primero por Rebeca. Amaranta, enamorada de Crespi, hizo lo imposible para evitar esa unión, convirtiéndose así en rival de su propia pariente. Rebeca cansada de tantas largas a la consumación de su matrimonio se va con José Arcadio Buendía. Al final, Amaranta consigue lo que quería: el amor de Crespi. Sin embargo, cuando la propuesta de matrimonio llega, ella la rechaza. Decepcionado, sin el amor de ninguna, Crespi se encierra en su estudio y se corta las muñecas. Ante la noticia Amaranta se quemó una de sus manos en el fogón con brazas vivas. De ahí en adelante llevó una venda negra en la mano quemada, como prueba de la expiación de una culpa, pero prueba, sobre todo, de su virginidad.

para sustentarla” (296). Si Penélope recurre a la artimaña para prolongar la espera de su esposo, Amaranta lo hace mientras espera su propia muerte. Una muerte que se anunció con varios años de anticipación y con señales claras: le ordenó empezar sus labores un seis de abril. Podría hacerla tan complicada y primorosa como quisiese. Una vez terminada, moriría al anochecer, y así fue. Fabricar el lienzo e hilar el lino le llevó cuatro años. El bordado le tomó unos cuantos meses. Anunció su muerte un cuatro de febrero. Como coincidía con un concierto de Meme, lo extendió un día más. Cumplidos los plazos, se acostó y “no se volvió a levantar” (321). Esos cuatro largos años los dedicó a deshacer su amargura y a comprender la soledad.

Amaranta teje *a la manera de Penélope* y en ese modo se reinventa un ideal de feminidad. Una feminidad que sigue estando del lado del corazón y de la ternura. Pero hay más. Amaranta muere *como si* fuera una virgen trágica. No hay espada, no hay soga, pero sí hay sacrificio, hay cuarto y hay lecho. No es esta una muerte que simule la gloria de la muerte masculina como en Fedra o Deyanira. Amaranta muere virgen como una virgen. En *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Nicole Loraux traza precisamente “los caminos trágicos de la muerte de las mujeres” (11). Esa muerte trágica toma las formas del suicidio, para las esposas, ya sea vía la espada (Deyanira, Eurídice) o la soga (Yocasta, Antígona, Leda), y el sacrificio para las doncellas (Ifigenia, Políxena). En cualquier caso, “es en el seno de la casa donde debe transcurrir la existencia de una mujer griega, doncella, esposa o madre, y es en el recinto cerrado de su vivienda donde debe abandonar este mundo, al abrigo de las miradas, lejos de todo público” (Loraux 11).

La muerte de Amaranta parece una decisión propia. O, mejor, Amaranta, como todos los Buendía, fallece de muerte natural. Ahí radicaría la diferencia con la muerte trágica. No obstante, el nombre de Amaranta queda vinculado a un suicidio: el de Pietro Crespi. Aquí, aunque hay una variación del sujeto y la forma de la muerte (la espada es reemplazada por la navaja, el pecho por la muñeca), Amaranta queda anudada al nombre de Pietri y, por extensión, a su suicidio, con lo que se reafirma la relación de la diferencia sexual. La manera trágica del suicidio masculino —el corte de las venas— es afín al motivo que la provoca: el desamor. Recordemos también que la amargura y la soledad que conducen a Amaranta al camino de la muerte es producto de su incapacidad de expresar ternura. ¿Es la ternura del siglo XX el equivalente de la fidelidad de antaño? Adicional al suicidio de Crespi y a los valores femeninos renovados, habría otros aspectos que la vincularían con la muerte trágica: la importancia de la virginidad y el vínculo sugerido entre matrimonio

y muerte. En cuanto a lo primero, antes de morir Amaranta, como ya indiqué, se asegura de despejar las dudas de los demás en torno a su castidad. Sobre lo segundo, Amaranta se prepara para la muerte como si fuera a ser desposada. Al llegar el día marcado, “en la mañana había llamado a un carpintero que le tomó las medidas para el ataúd, de pie, en la sala, como si fueran para un vestido” (García Márquez 321). Cual doncella trágica, Amaranta se prepara para desposarse con la muerte.

Penélope, además de inspirar figuraciones femeninas como las de Amaranta, también ha sido centro de variaciones, como las de Augusto Monterroso y Marina Colasanti. “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” toma forma de fábula para reinventar el mito. Los mismos personajes, los mismos vínculos, los mismos atributos: Ulises, hombre sabio y astuto, está casado con Penélope, “mujer bella y singularmente dotada” (Monterroso 190). Ambos tienen defectos. Él “*a pesar de ser bastante sabio era muy astuto*” (énfasis mío). Ella tenía una “desmedida afición a tejer”. Es gracias a esta afición que ella pasa largas temporadas sola. Es tal la desmesura que, incluso, le prohíben tejer, pero sin mucha fortuna. Esta Penélope no se ve obligada a tejer por las circunstancias, así lo sugiere su excesiva afición. Cansado de esa costumbre, Ulises aprovecha las noches para salir a hurtadillas y tomar su barca: “sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo”. Lo que no imagina el otrora héroe guerrero, ahora esposo ignorado, es que el tejido no es sino una carnada empleada por su esposa para mantenerlo alejado en las noches “mientras coqueteaba con sus pretendientes”. Penélope no es asediada. Ella gobierna la escena de la seducción. A estas alturas la historia se invierte: Penélope hacía creer a sus pretendientes que “tejía mientras Ulises viajaba” y no, como dice la versión homérica, “que Ulises viajaba mientras ella tejía”. Sutil desplazamiento: tejer por viajar. En esta reorganización de acciones el viajar se supedita al tejer y este al seducir. He ahí la variación de Monterroso a la versión imaginada por Homero que, a veces (parodia la fábula), era traicionado por el sueño. Si bien la fábula se mantiene en el terreno sexual, ya no es Ulises el centro de la historia, sino Penélope. Tampoco es ella la esposa fiel y diligente; es una mujer habilidosa con sus manos y con las artes de la seducción. La sabiduría de Ulises, en cambio, no parece ir bien con la astucia. Incluso pareciera que el ser sabio no es el mejor de los atributos. Lo que nos interesa retener entonces son esos desplazamientos: tejer por viajar; Penélope por Ulises; habilidad por sabiduría.

En “Penélope manda recuerdos” [“Penélope manda lembranças”], de Marina Colasanti (2001), Penélope es el nombre de una gata misteriosa que se aparece y desaparece a los pasantes que comparten una residencia de un mes en una villa distante de la ciudad, al borde de un lago y rodeada de jardines. Era casi una isla, en los dos sentidos de la palabra, cuenta la narradora. Allí convergían personas de todas partes del mundo en busca de paz y sosiego para concluir algún proyecto importante. Como lugar aislado, antiguo y silencioso, tiene sus misterios, misterios que –al estilo Edgard Allan Poe– adoptan la forma de un gato negro. Todos lo escuchan, pero nadie logra verlo. Mata cobras y pájaros. Roba comida. Parece incluso tomar forma de mujer. Al final, el escurridizo gato se convierte en un personaje colectivo. Todos lo escuchan, pero nadie lo ve. Sei, una científica japonesa que comparte la estancia con la narradora, es un personaje enigmático: reservada, solitaria y manifiesta gestos felinos. Viste incluso de negro. Pese a que están prohibidos en el lugar, todos le atribuyen un gato que escuchan en su cuarto. Ella, a su vez, dice escucharlo maullar, pero fuera de su ventana. Al parecer tiene un collar en el que se registra su nombre: Penélope. Debía ser entonces una gata, pero nadie la ha visto a ciencia cierta. Sei parece ser Penélope. Por lo menos el cuento juega con esa ambigüedad. Al final, la escritora narradora, ya de vuelta en Río de Janeiro, revela las fotos de la estadía. Con sorpresa advierte que Sei no aparece en ellas. De repente, repara en un rincón donde se deja ver la sombra de un gato. Ahí se sella la asociación. Esta no es una historia de tejidos ni mortajas. Tampoco de seducciones. Es una historia de supersticiones, asociadas, como ya indiqué, a los gatos negros. Por ahí surge el vínculo con el mito griego. Sei/Penélope trabaja en su cuarto aunque no teje, sino que manipula muestras genéticas. No estamos ante una tejedora occidental, estamos ante una científica oriental. El mito se desplaza geográfica y tropológicamente, guardando un frágil vínculo con la figura de Penélope (nombre y aposento). He ahí algunas hebras que retomaremos más adelante.

Hay variación, pero también reescritura y reinención. Es lo que hace Margaret Atwood en *Penélope y las doce criadas* (2005). Atwood reescribe el mito homérico, pero no desde el punto de vista de un personaje masculino, sino desde el de Penélope¹⁰. En dieciocho breves capítulos desde el Hades,

⁹ También traducido por Irene Vasco como “Penélope manda saludos”.

¹⁰ La autora declara haber consultado otras fuentes que le permitieron armar un perfil más complejo de Penélope que el que ofrece la *Odisea*. Todos, no obstante, de autoría masculina.

Penélope nos cuenta su vida y su versión de los hechos. Vuelve sobre sus pasos para desandarlos. Esta Penélope dista de la imagen de esposa de enorme virtud, de nobles pensamientos, de irreprochable conducta y sensata en su actuar. Devela más bien el intento fallido de infanticidio por parte del padre, el tráfico de mujeres¹¹ que, desde antaño, sustenta el rito del matrimonio, la rivalidad entre mujeres, la heroificación de las hazañas del guerrero y el ocultamiento de las miserias del héroe a quien se presenta, tradicionalmente, como víctima de las diosas que impiden su regreso, mientras la penosa espera lleva a Penélope a buscar formas de esquivar la presión a la que la sometían los pretendientes. Uno de esos capítulos está dedicado al “Sudario”. Esa gran mortaja que se propuso tejer para su suegro Laertes. Labor autoimpuesta (el mito cuenta que fue una inspiración de la diosa Palas Atenea) para dilatar la decisión de casarse de nuevo, pues, ante el destino incierto de su esposo, Ítaca no podía seguir sin rey, pese a que ella había demostrado saber llevar las riendas del reino. “Nadie podía oponerse a una tarea tan extremadamente piadosa. Pasaba todo el día en mi telar, tejiendo sin descanso (...) Pero por la noche deshacía la labor que había hecho durante el día” (Atwood 98). Penélope, sin embargo, no estaba sola en su treta. Atwood nos recuerda que fue auxiliada por doce criadas. Ella misma las eligió entre las más jóvenes y las más cercanas, pues las había comprado, criado y educado. “Eran mis ojos y mis oídos en el palacio y fueron ellas quienes me ayudaron a deshacer lo tejido en plena noche, a la luz de las teas y con las puertas cerradas con llave, durante más de tres años” (98). Aunque la pasaban bien y se “comportaban casi como hermanas”, la juventud les jugó una mala pasada y “una de ellas traicionó el secreto de mi labor interminable” (99). Penélope se atribuye la culpa de la traición por no revelar el plan que traía entre manos a Euriclea. Craso error, pues eso fue lo que las llevó a la horca. De haberlo sabido, la nodriza habría podido interceder ante Ulises.

En esta versión, el coro de las criadas es un “homenaje a los coros de teatro clásico”, declara la misma autora. En tal sentido, el coro tiene como cometido, “dar una versión burlesca de la acción principal”, como lo era en las obras satíricas. Pero es también un homenaje a esos seres anónimos por los que nadie hizo duelo. De ahí que la novela opere una justicia poética para ellos.

Tenemos hasta aquí, cuatro figuras asociadas a Penélope, y algunas variaciones del mito en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.

¹¹ Recuérdese el clásico ensayo de Gayle Rubin, 1986.

Novela, fábula, cuento. ¿Por qué someter a Odiseo/Ulises a un tribunal en el siglo XXI? ¿Por qué volver sobre el mito de Penélope? ¿Cómo traer a Penélope al presente? Traer al presente no tiene que ver meramente con su actualización, sino con su recreación. De eso se trata la reescritura.

PUNTO REVÉS. UN NOMBRE, UN CUERPO

En Colasanti Penélope no es sino el nombre de una mascota. Nada de hazañas guerreras, ni de tejidos. Todo se reduce a unas cuantas anécdotas insólitas vividas durante treinta días en un lugar apartado. Penélope, sin embargo, hay solo una. Su nombre ha perdurado, pero se ha desplazado entre las criaturas vivientes. ¿Cuál es el trabajo aquí de la evocación del nombre? ¿Se ha desacralizado su figura? ¿Qué nuevo tejido conforma? El desplazamiento no obvia la referencia compartida. Se espera que el lector o lectora reconozca la figura épica para que se advierta su desacralización. Su idealización y monumentalización es eclipsada por los maullidos adheridos a las paredes de un viejo convento o por una sombra negra que se escurre por los pasillos y rincones de una villa apartada. No obstante, la asociación con la mujer no cesa. La cercanía ya no es con la araña, sino con la gata, abriendo así otra cadena de significación.

En el cuento de Monterroso, quien cae en “La tela de Penélope” es Ulises, el engañado es el héroe. La operación aquí es del orden de la inversión. Si bien la relación de Penélope y Ulises sigue afirmando la diferencia sexual, es ahora la mujer quien comanda la historia y, con ello, altera los valores que los enmarcan: Penélope no es más la esposa fiel y diligente; es una mujer habilidosa con sus manos y seductora. Así, el tejer y la habilidad del tejido pasan a primer término, supeditando el viajar y el saber. Pero, ¿qué tan transgresora resulta aquí esta operación?

Habría que decir que las manos habilidosas de las mujeres y la seducción siguen siendo atributos que garantizan el dominio masculino, un dominio refrendado en este caso por el orden literario, y para comprender el reparto que lo instituyó, nos permitimos aquí un desvío antropológico. En “Las manos, los instrumentos, las armas”, Paola Tabet repara en el *subequipamiento tecnológico de las mujeres* y afirma que “*la división del trabajo no es neutra, sino orientada y asimétrica*” (2018, 195, énfasis de la autora), lo que permite y garantiza la dominación de un sexo por sobre el otro. El dominio está en la instauración misma de la división del trabajo, lo que se hace mediante

la *obligación* (fundir gesto e instrumento) y la *prohibición* (de materias y técnicas). Este subequipamiento ha estructurado sin duda el orden material y el orden simbólico.

Para aprehender los efectos de este subequipamiento, resumimos aquí contrapuntísticamente esos instrumentos, tareas y materias primas que Tabet extrae de estudios etnológicos y sociológicos sobre las sociedades centradas en la caza y la recolección, pero también en la pesca y la agricultura. La división sexual no da lugar a dudas, la desigualdad advertida contraviene la tan aceptada complementariedad de los sexos en dichas sociedades. Palos cavadores y cestos *versus* hachas, escudos y lanzas. Hacer cestos *versus* hacer arcos y flechas. Remar *versus* hacer canoas. Caza y pesca con manos desnudas *versus* caza y pesca con objetos contundentes o cortantes. Azada *versus* arado. Actividad incansable *versus* trabajo heroico. Actividad paciente *versus* trabajo agotador. Materias dúctiles y suaves (tierra, arcilla, piel, fibras vegetales y animales) *versus* materias duras (metales, piedra, hueso, madera, cuerno, etc.). A la mujer le son asignados los primeros términos y no le está permitido cazar ni usar armas, así como tampoco elaborar instrumentos complejos.

Y si la entrada es por el gesto técnico, como el que analiza André Leroi-Gourhan en el *Gesto y la palabra* (1965), el asunto no es más alentador, indica Tabet. En su síntesis de la evolución humana, el paleontólogo señala varios momentos de ese progresismo que lleva los gestos y las facultades del cuerpo fuera de este hasta alcanzar capacidades mentales con la computadora. Él lo expone así: “En el curso de la evolución humana, la mano enriquece las formas de sus acciones en el proceso operacional. La acción manipuladora de los primates, donde se figura gesto y utensilio, es seguida entre los primeros antropianos por aquella de la mano en motricidad directa, el utensilio manual se separa del gesto motor” (cit. en Tabet 196).

A diferencia de los primates, en los antropianos la relación entre gesto y utensilio tiene dos derivas, dependiendo de la parte del cuerpo implicada, dice el paleontólogo. Los que se realizan con dientes y uñas se exteriorizaron mediante varios instrumentos de percusión y los que comprometen acciones de “manipulación interdigital o digitopalmar”, resultaron aplicados a técnicas como cerámica, trenzado, tejido, etc. y demoraron en ser sustituidas por instrumentos. Es decir, se mantienen del lado de la mano humana. Así, habría una deriva en la que instrumento y cuerpo se separan, gesto e instrumento se escinden, y otra en la que se mantienen las “operaciones con la mano desnuda, en las que ‘gesto y herramienta se funden’” (197). Ello indujo dos desarrollos.

Uno en el que el impulso motor condujo a mayor tecnificación, dando lugar a máquinas manuales, primero, automotrices, después, e industriales a la postre. Lo que esta vía indica es una distancia cada vez mayor entre mano e instrumento en la que las extensiones o prótesis se van perfeccionando hasta permitir un mayor dominio sobre la naturaleza. Otro en el que la mano siguió siendo usada en motricidad directa y se mantuvo del lado de la manipulación, lo que implicó poco uso de las máquinas manuales y exclusión del orden de las herramientas e instrumentos exosomáticos. Leroi-Gourhan pasa por alto cómo la relación con la mano quedó vinculada a la división sexual del trabajo. La conclusión de Tabet en relación con el lugar de las mujeres en dicho esquema es lacónica: las mujeres no han sido ni siquiera *reducidas a sus propios cuerpos*. Han sido *usadas en tanto cuerpo*. Los hombres han controlado no solo las técnicas, sino también las materias primas, por ende, la producción de armas, instrumentos y máquinas. El subequipamiento tecnológico de las mujeres está en la base de la división sexual del trabajo, de ahí que el título del libro en el que se recoge este texto sea *los dedos cortados*. Tabet lo toma de uno de los trabajos etnográficos realizados en el pueblo dagun dani de Nueva Guinea en el que “las niñas donan sus propios dedos” en las ceremonias fúnebres, mientras los varones ofrendan animales o enseres. Evidentemente esto es lo que garantiza en este pueblo la división del trabajo. Distanciado de la escena etnográfica particular, el título deviene una brutal metáfora para indagar esa división y ver si no son *todas* las mujeres las que tienen los dedos cortados. ¿Cuánto ha hecho también la literatura para sostener ese reparto? Todo parece indicar que las manos habilidosas de la tejedora del siglo XX en las que insiste Monterroso, a pesar de lo importante de su gesto, no hace sino reforzar el clásico lugar de las mujeres en tanto cuerpo sexualizado e instrumentalizado.

ENVOLTURA DE HEBRA. UN CUARTO, OTRO CUARTO

En “Las labores de Penélope”, Peggy Kamuf lee *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, a través del mito de Penélope. Aquí el elemento bisagra es precisamente un cuarto. En el caso del mito, hay dormitorio, hay cuarto de tejido. En el caso del ensayo, hay cuarto de trabajo, y cuarto de estar. En ambos, hay atribuciones y hay labores propias de cada lugar. Sin embargo, un pasadizo silente entre los dos puede alterar el orden de las cosas. El asunto está, no tanto en el enmarañamiento entre los dos cuartos, sino en el

desplazamiento espacial que habilita la dilatación temporal. “El gran secreto de Penélope”, dice Kamuf, “lo que ningún hombre puede ver, porque ningún hombre la imaginaba de otro modo que acostada”, es, continúa, “el tránsito secreto fuera del dormitorio”:

lo que permite a Penélope prometer su lecho y diferir ya siempre los términos de la promesa. Ningún ingenioso juego con las palabras sino un desplazamiento espacial y temporal entre los dos centros de su vida de mujer: tal es lo que preserva la indecisión de Penélope. Los pretendientes permanecen ajenos al trabajo de una mujer que nunca se termina, a la monotonía del interior. (Kamuf 221)

La ausencia de un cuarto para el trabajo intelectual de las mujeres, ausencia que constata Woolf, no hace sino explicitar el orden de la exclusión, de un lado, y el de la invisibilización, de otro. La exclusión del orden intelectual llevó a las madres, como le llama la escritora a los entonces pocos nombres de las letras femeninas, a trabajar en el cuarto de estar, como reza el relato sobre Jane Austen, sometida a toda clase de interrupciones como aquellas ocasionadas por las visitas o por el servicio doméstico, incidentes habituales que la llevaban a esconder y/o a encubrir sus manuscritos. Austen, continúa, Kamuf, “deshace repetidamente su trabajo para que pueda continuar” (234). He ahí el *modo penelopeano* de trabajo ficcional que lidia con el orden doméstico. Woolf imagina, ahora, otro cuadro en el que se exhibe la invisibilización. Imagina el momento en el que el hombre de letras abandona su cálido recinto de trabajo e irrumpe en el cuarto de los niños; lo que casi con seguridad encontraría allí es “a la mujer rodeada de sus hijos [...] o con un bordado en su regazo” (232). Esta escena pone en evidencia que el varón puede trabajar sin perturbación alguna precisamente porque es la mujer quien se encarga de que no haya interrupciones. Amaranta está a medio camino de este cuadro de imaginación londinense. Ella teje su mortaja en un rincón de la sala, sometida a las interrupciones propias de una casa en la que transitan varias generaciones. No tiene necesidad de esconder su mortaja porque todos saben qué teje. Amaranta se recluye en su cuarto para morir. Si hay intervalo es para comprender la soledad a la que la estirpe Buendía la ha condenado. El caso de Sei, en cambio, parece más cercano al ambiente deseado por Woolf, pues es la mujer la que se recluye en su cálido cuarto para hacer muestras genéticas. La perturbación es inversa, ahora viene del interior e inquieta a sus pares. ¿Qué hay tras la puerta? ¿una mujer?, ¿una gata?, ¿una idea de gata?

se preguntan los pasantes. La otrora monotonía y tranquilidad se convierten en enigma. ¿Qué podrá una mujer que trabaja con muestras genéticas a puertas cerradas? Es Sei quien ahora irrumpe en la biblioteca para sembrar un manto de dudas. No es una mujer ejemplar. Quizá sean sus cimientos los que se resquebrajan. Su tránsito por los rincones y pasillos pareciera esclarecer su forma. Su transformación en una Penélope felina sugiere una enigmática relación entre mujeres y ciencia. ¿La ciencia devuelve a aquellas a la animalidad? ¿Hay alguna relación entre la manipulación del ADN y el devenir felino de Sei? Precisamente, el recurso al enigma, a lo insólito y a lo inesperado aquí parece evidenciar la aún difícil relación de los términos de la ecuación: mujeres y ciencia registrada por la escritura. Pero también, ese insólito amenaza la imagen convencional de una mujer dócilmente recluida en su cuarto.

NUDOS. EL AHORCAMIENTO DE LAS CRIADAS

En la reescritura de Atwood es Penélope quien teje su propia trama. Exhibe las violencias a las que fue sometida desde niña. Unas violencias omitidas de la leyenda edificante a la que fue erigida, con un único propósito: convertirse en “un palo con el que pegar a otras mujeres” (Atwood 14). A su vez, el coro que la acompaña va exhibiendo las costuras civilizatorias. ¿Cuál es esa vara con la que se mide a las demás mujeres? ¿Por qué ese final para las criadas? Aquí es preciso volver al mito homérico: “Jamás se extinguirá la fama de su excelencia” se dice y se sentencia en el canto XXIV de la *Odisea*. Atwood recoge este destino de Penélope en su epígrafe. En un segundo epígrafe se registra la escena del asesinato de las doce criadas, quienes fueron “colgadas con sus cabezas en fila, y en torno a sus cuellos les anudaron los lazos para que murieran de modo más lamentable” (canto XXII). ¿Por qué las ahorcaron? se pregunta Atwood. Evidentemente, es un castigo ejemplar. Las doce criadas son asesinadas después de los pretendientes sin motivo aparente. Nicole Loraux da luces sobre ello. Si bien ella no se encarga del ahorcamiento de las criadas, las menciona al pasar cuando advierte una “desviación” con respecto a esa tradición (muerte de mujeres por la soga) “muy sedimentada, ya desde Homero”¹². En la *Odisea* (XXII), “la muerte por ahorcamiento es

¹² La desviación que advierte está dada por la variación que se produce en la muerte de Yocasta, figurada por Eurípides en relación con la de Sófocles. En esta última, Yocasta se ahorca

la más impura posible” (38), señala Laroux. El asesinato ¿es movido por la relación que ellas mantuvieron con esos pretendientes, como se suele admitir, o por la relación con Penélope? Si es esto último, ¿qué es lo que se sanciona? El estatus de esta muerte sigue siendo el mismo en Eurípides y en Sófocles. En ellos, la muerte trágica de las mujeres está asociada no solo al matrimonio, sino también a la maternidad. Convoquemos las palabras de la misma Laroux: “el ahorcamiento iba asociado al matrimonio –o, mejor, la excesiva valoración de la condición de desposada (*nymphê*)– y el suicidio cruento a la maternidad, mediante la cual, en los dolores ‘heroicos’ del parto, se realiza enteramente la esposa” (39). El ahorcamiento está vinculado a la expiación de la esposa y de la madre, pues no olvidemos que mueren a manos de Odiseo y de Telémaco. Lo hacen ya no en sus aposentos, sino exhibidas a los ojos de todos. En estos ahorcamientos se hace gala de un castigo ejemplar por los excesos del palacio y se expurgan de paso las tentaciones de adulterio. Ese coro retorna no solo para cantar sus desdichas, o para hacer irreverencias, sino para volver visible la lógica de dominio de los cuerpos femeninos.

REPETIR EL PUNTO. REESCRITURAS Y RELECTURAS DEL MITO

Nos interesa la reescritura como operación crítica. Una que permita un trabajo con el tiempo. Esto es, con el pasado para desajustarlo. Pero la pregunta no solo es cómo trabajar con el archivo, sino cómo traer el archivo al presente. En este punto, hay que recordar que “el pasado siempre se escribe en presente” (Castillo, “De la revuelta” 38). Es con “vocación de presente [...] con la que

cuando averigua quién es Edipo. En las *Fenicias*, Yocasta, al conocer la noticia, “se da muerte a sí misma con la espada que a ellos mató”. Pareciera postularse así “una equivalencia entre la soga y la espada” (Laroux 39). Contrario a ello, se pregunta a qué respondería esa atribución de una muerte viril a una mujer. A este procedimiento le llama “enmarañamiento trágico” y “no tiene más objeto que el de robustecer, por vía paradójica, el planteamiento ortodoxo de la contraposición” (40). ¿Qué contraposición? “Un hombre nunca llegará a ahorcarse, aunque la idea le haya rondado la cabeza; el hombre, cuando se mata, lo hace como tal, como hombre. A la mujer, en cambio, se le ofrece la opción: hallar en el lazo de una soga un final muy femenino, o apoderarse de la espada, robando su muerte a los hombres”. El enmarañamiento no significa franqueo de los límites. O, más bien, sabe qué límites franquear. El juego del enmarañamiento es “prueba de que la mujer está más autorizada a hacer de hombre, para morir, que el hombre a apropiarse, aunque sea en la muerte, de cualquier conducta femenina. Libertad trágica de las mujeres: libertad en la muerte” (41). Se opera así un reparto entre hombres y mujeres al interior del texto trágico que habla de la diferencia entre los sexos.

se imagina y escribe el pasado”, insiste Alejandra Castillo (*La república* 11). Un breve excursus por la relación entre el feminismo y la historia nos es muy útil aquí¹³. A la intervención que hace Julieta Kirkwood en la Historia (ver *Feminarios*), Castillo le llama “historia” y la asume como operación en la medida en que hace “comparecer en la misma línea de tiempo el ‘dos’ de la diferencia sexual” (Castillo, “De la revuelta” 37). Pero no es una operación cualquiera, sino una feminista. No se trata meramente de una incorporación o de una adición de las mujeres a la historia cronológica. Tampoco de la inversión de los términos. De lo que se trata es de su interrupción. Aquí la genealogía ha sido asumida como una forma de alteración de ese flujo. La interrupción también es del relato (androcéntrico que exalta guerras, hazañas, héroes y crea monumentos) y de sus formas de narrar (las mujeres se han incorporado como buenas, malas, excepcionales). Otro modo de mirar (archivos, documentos, citas), para otro modo de narrar. Reescribir, como operación feminista, implica para Castillo lo siguiente: i) “volver explícito el orden masculino”. En nuestro caso, mostrar el retrato de las mujeres ejemplares, virtuosas, de pocas palabras y pobres acciones o sencillamente ausentes en la ficción literaria; ii) “dar visibilidad a las mujeres”, no para afirmar el lugar asignado por el orden masculino que las expulsa, sino para interrumpirlo junto al conjunto de valores que garantizan la atribución desigual; iii) un modo de escribir con signo feminista. Una forma heterogénea de vincular literatura y tejidos o, dicho de otro modo, escritura ficcional y cuerpos.

En suma, “el tiempo del feminismo es una insistencia que busca hacer visibles gestos, experiencias, dolores y cuerpos que se han ido quedando en

¹³ La reescritura ha sido una operación feminista recurrente tanto en la literatura (Le Guin, Atwood) y crítica literaria (Kamuf) como en el arte (Scheung). Una variación transdisciplinar la encontramos en el enunciado de Donna Haraway: “narrar de otro modo” en el que propone el storytelling como dispositivo capaz de imaginar y sostener un relato distinto al del héroe. “Importa qué historias contamos para contar con ellas otras historias” (2022, 12). Aquí contar tiene que ver con contrarrestar los relatos masculinistas plagados de violencia, guerras, muertes, invasiones y conquistas. Narrar, por su parte, remite a las dos dimensiones: oral y escrita. Al respecto ver “Historias de Camille. Niñas y niños del compost” (2019), historias en las que lo que se pone en el centro es la vida. La propuesta de la feminista chilena Alejandra Castillo se inscribe en esta línea, solo que asume, vía Julieta Kirkwood, la historia (en tensión aquí más con la historiografía que con la literatura) como un dispositivo de reescritura. Nos interesa su propuesta en la medida en que la genealogía permite no solo un trabajo no lineal con los materiales, sino hacer explícito el orden de dominio, así como advertir, leer, las interrupciones y alteraciones. Castillo, además, no olvida que la reescritura va de la mano con la relectura. Dicho de otra manera: “lecturas lentas y a contrapelo de los mitos y las certezas”. Relectura y reescritura son operaciones clave para este ensayo.

los márgenes” (Castillo, *La república* 10-11), ora de la historia, y rincones, ora de la literatura. Ello nos lleva indefectiblemente a repetir el punto, pero de otra manera. La reescritura del mito que realiza Atwood va en es este sentido. En *Penélope y las doce criadas* hay recreación, otro modo de decir reescritura, en el sentido que le da Úrsula K. Le Guin, es decir, una “recombinación de lo conocido con lo nuevo” (“¿Por qué...?” 25). Es el trabajo con el archivo en el presente, insistimos.

La reescritura en tanto operación crítica va de la mano con la relectura. Volvamos a la operación feminista de Castillo:

Un feminismo del retraso de la letra. Un feminismo afirmado en el gesto moroso de leer y sobre-escribir la historia, la política y la teoría desde esquinas inesperadas. Un feminismo que se detiene en lecturas lentas y a contrapelo de los mitos y las certezas provistas por el conocimiento neutral, abstracto y masculino. (*La república* 13)

Esta implica *otro modo de ver* para volver sobre archivos, documentos, citas, con otros ojos. Formular otras preguntas y disponerse de otra escucha para hacer audible esos aspectos silentes que aunque están ahí no los percibimos, porque quien narra es la lengua de la dominación y la subyugación. Convocamos las palabras de Alejandra Castillo que hacen de epígrafe, para advertir la potencia del gesto de Atwood:

Laboriosas manos masculinas, que no saben de tejidos, pero sí de escritura, se han dado a la tarea de imaginarnos un mundo hecho de husos, ruecas y palillos. Laboriosas manos masculinas [...] armarán a las mujeres de agujas e hilos ya sea para otorgarles poder como a Las Parcas, ya sea para transformarles en villanas como a Clitemnestra, o para dignificarlas o enaltecerlas como a Penélope. (*Julieta Kirkwood* 61)

Esas laboriosas manos masculinas no saben de tejidos con hilo, lana, o cualquiera sea la materia, pero sí de tejidos con palabras. Es necesario entonces que las manos laboriosas de la escritura coincidan con las manos hábiles del tejido para recomponer las piezas de la tela.

En este sentido, la Penélope que envía recuerdos en el relato de Colasanti es y no es la de la biblioteca convencional. Veamos la secuencia interna entre escritor, biblioteca y Penélope que articula Joshua, otro pasante en la villa, también escritor. El diálogo es de Sei: “Joshua me dijo que vio un gato en el

corredor de la biblioteca, que lo tomó en sus brazos y miró su collar. Tenía escrito el nombre Penélope [...] Joshua insiste en que el gato es mío” (Colasanti 26). Sin embargo, “el día en que lo escuché maullando del otro lado de mi puerta, abrí, miré y no había ningún gato. Solo vi a Joshua alejándose de allí”. Esta Penélope felina parece ser fruto del escritor. El escritor es quien le atribuye el nombre a la gata y con ello anuda mito, tradición y orden femenino. La escritora, por su parte, es quien ata esos elementos en el relato y los hace visibles, al tiempo que produce otra constelación. Al querer enviar los recuerdos de la estada a Sei, la escritora-narradora se sorprende por su ausencia en las fotos, de modo que el envío se disloca. Es la gata, que no es más que una idea, la que deja recuerdos en una silueta difícil de advertir a simple vista en el rincón del lugar. Desde ese rincón se puede mirar de nuevo. Desde esa sombra se desfigura la tejedora ejemplar. No se trata entonces de afirmar el tejido como labor femenina, tampoco de reivindicar a las tejedoras, sino de advertir las alteraciones y sobre todo las recreaciones que permitan otro vínculo entre escritura y cuerpos.

PUNTO DOBLE. LA MATERIALIDAD DEL RELATO

Un último desvío, ahora por la etimología. Es bien sabido que texto viene del latín *textus*; propiamente “trama”, “tejido”; así lo registra, entre otros, el Diccionario de la Real Academia Española¹⁴. Y del tejido nos indica que es la “textura de una tela”, aunque también es el resultado de una acción: tejer, del latín *texĕre*: esto es, “formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre”. En cuanto a tela: “obra [...] hecha de muchos hilos, que, entrecruzados alternativa y regularmente en toda su longitud, forman como una lámina”. El texto y el tejido no solo tienen la misma raíz, sino que están montados mediante operaciones (trama, urdimbre, textura, tela, textil) y acciones (tramar, urdir, trenzar, hilar, y, más figuradamente narrar, enredar y maquinarse) similares.

Pero la proximidad entre texto y tejido no los hace, culturalmente hablando, idénticos. El segundo es empleado como metáfora del primero, aunque guarda una distancia que es retórica y, sobre todo, material, distancia que ha sido producida y traducida como diferencia y jerarquía, toda vez que texto

¹⁴ El diccionario etimológico de Corominas, en la entrada tejer, recoge una secuencia amplia que va desde tejido hasta telaraña, pasando por tejedora, texto, textil, textura, tela, pretexto.

es intelectualmente (idealísticamente) asociado a la escritura o a “las palabras propias de un autor”, como ya lo registraba el Diccionario de autoridades hacia 1739. El tejido, como ya hemos señalado, guarda las marcas de lo manual y lo artesanal. De manera que, pese a su etimología común –etimología que fue bien expuesta por Roland Barthes, Jacques Derrida y Peggy Kamuf–, texto y tejido exhiben las marcas de la diferencia sexual. Es más, la una depende de la otra. La relación entre texto-tejido es metafórica, pero también material. Es decir, acercarse al texto desde el tejido permite deconstruir su metafísica e inmaterial figuración.

Si bien Derrida logró cuestionar de manera rotunda la noción convencional de escritura en *De la gramatología*, desplegando en ese capítulo titulado “El fin del libro y el comienzo de la escritura”, la relevancia de la noción de juego, que “va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos” (12), fue Roland Barthes, quien indicó en “De la obra al texto”, el deslizamiento que el vocablo texto operaba en el ámbito literario. “El texto es un tejido de citas” (80), “referencias, ecos: lenguajes culturales [...] antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía”. Se caracteriza por la pluralidad, es decir, no depende de una “interpretación sino de una explosión, una diseminación” (90), como diría Derrida en otros de sus textos, y su metáfora es la de la red. Desde esta perspectiva, no solo se redefine la escritura, sino también y, sobre todo, la lectura. Para Barthes la lectura ya no puede limitarse a descifrar un sentido último y único, sino que consiste en desenredar el tejido de signos (81). Su asunto no es el de los significados sino el de los significantes, entendido este no como “la primera parte del sentido”, sino como “su ‘después’; por lo mismo, la infinitud del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innombrable), sino a la idea de juego” (89). Este lugar privilegiado del lector y de la lectura es lo que lo lleva a declarar la muerte del autor (otra forma de referir el fin del libro), en tanto función que administraba o gobernaba la obra, y en su lugar anunciar el nacimiento del lector (83) como el único capaz de encarar la multiplicidad del texto, esto es, del tejido. Vemos aquí que Derrida resulta clave para comprender las operaciones planteadas por Barthes. En *La farmacia de Platón* leemos: “Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible. La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el presente, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción” (93). Enfrentarse a

un texto no es en ningún caso encarar sus secretos o sentidos ocultos, sino descoser la red que lentamente se ha tramado. Y continúa: “el ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstruyéndola como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura [...] Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer” (93-94). El tejido para Derrida tiene por lo menos tres desdoblamientos: “lo textual, lo textil, lo histológico” (95). Con la histología entramos en el ámbito de la morfología: estructura, desarrollo y funciones de los tejidos. Además de la metáfora de la red, con la que coincide nuevamente Barthes, se echa mano también de la metáfora de la membrana. Queda así explícito el vínculo metafórico entre tejer, tejido y escribir, escritura. El punto doble surge al explorar el vínculo material entre tejido y texto, entre manos hábiles y manos laboriosas.

Bien, “¿cuáles eran las condiciones en que vivían las mujeres?”, se pregunta Virginia Woolf en *Un cuarto propio*. El título del ensayo resulta una respuesta reivindicativa a esa pregunta, dado que el estudio al que se abocó no la hizo sino constatar la exclusión histórica de las mujeres. Pero primero recordemos que Woolf llega a esa pregunta ensayando un vínculo entre los elementos encomendados para su conferencia: las mujeres y la novela. Su desconcierto ante esa frágil relación la lleva a preguntarse por las condiciones materiales en que vivían las mujeres, exhibiendo así una trama mayor. Retomemos las palabras de Woolf que hacen de epígrafe, vertidas al español:

porque la ficción, es decir, el trabajo imaginativo, no se desprende como un guijarro, como puede suceder con la ciencia; la ficción es como una *telaraña* ligada muy sutilmente, pero al fin ligada a la vida por los cuatro costados. A veces, apenas se percibe la ligadura; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen suspendidas por sí solas, completas y autónomas. Pero al tirar de la *red* hasta torcerla, engancharla desde una punta y rasgarla en el medio, uno recuerda que estas redes no son *hiladas* en el aire por criaturas incorpóreas, sino que son el trabajo de seres humanos dolientes y están adheridas a cosas burdamente materiales, como la salud y el dinero y las casas en las que vivimos.¹⁵

¹⁵ La traducción de Jorge Luis Borges con la que trabajamos ha sido levemente modificada para ajustarla al original. Énfasis agregados.

La pregunta de Woolf, así como la secuencia tramada entre telaraña, red, hilado, nos lleva a preguntar ¿qué es lo que se obvia en la etimología compartida de texto-tejido? Lo que se obvia es precisamente la materialidad de la ficción. Peggy Kamuf fue una de las primeras en mostrar que el tejido es la materialidad del relato. No solo porque comparten un arsenal metafórico, sino porque ese campo de significación es posible solo por la acción de tejer y por el tejido.

Kamuf analiza dos pasajes de la *Odisea* aparentemente idénticos, en los que Telémaco ordena a su madre regresar a su cuarto. Se trata de la irrupción de Penélope en los Canto I y XXI. En el primero, al entrar al salón donde se encuentran los hombres reunidos para pedir al aedo que “corte ese canto desdichado”, Telémaco le ordena que regrese a su cuarto a atender sus propias labores, pues “el hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa”¹⁶. En el segundo, Penélope irrumpe en medio de un certamen de arco entre los pretendientes, y pide a Antínoo dejar de hostigar al mendigo hospedado en palacio. Telémaco repite la orden, recordándole que “lo del arco compete a los hombres y entre todos a mí, pues que tengo el poder en la casa”¹⁷.

En la variación Kamuf advierte una conexión entre el “arte de la narración” y el “arte de la fuerza”, ambas prerrogativas de Telémaco. No deja de reparar también en la escenificación del reparto entre los sexos, pues es en estos pasajes donde “se pone en juego la designación del trabajo de las mujeres”, tejer e hilar, así como los instrumentos para llevarlos a cabo, el telar y la rueca. Pero también muestra cómo el arte de las mujeres suplementa las artes de los hombres. Así, tejer e hilar “suplen al poeta con infinitas posibilidades metafóricas en este cuento de hombres cuyo destino, por ejemplo, está [‘trenzado] en sus hilos [al nacer de su madre]” (Kamuf 220). El narrador trama historias mientras el ingenioso urde enredos. Es decir, “el poder sobre el palacio es interrumpido de una manera muy diferente por el arte de una mujer” (220).

Hay, sin embargo, un deslizamiento entre tejer e hilar. Si bien hacen

¹⁶ El pasaje completo es el siguiente: “vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca, y ordena, asimismo, a tus siervas aplicarse al trabajo; el hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa.” (I – 355-360, 108).

¹⁷ “vuelve a tus salas y atiende a tus propias labores, a la rueca, al telar, y, asimismo, a tus siervas ordena que al trabajo se den; lo del arco compete a los hombres y entre todos a mí, pues que tengo el poder en la casa” (XXI – 350- 355, 445).

parte del mismo proceso, informan momentos distintos y articulan zonas culturales distintas. El primero dice de la feminidad, mientras que el segundo del trabajo, como indicamos al inicio. La figura de la araña, no obstante, las reúne: secreta la materia, la transforma en hilo y teje la red. Penélope solo hace lo último. Penélope no es una araña. Woolf se está preguntando por el trabajo arácnido, es decir, por el hilado del tejido. Una aproximación a ese hilado como el que inaugura Kamuf muestra el punto doble de la escritura.

MONTAR PUNTOS. METÁFORA, IMAGEN¹⁸

No es necesario un desplazamiento: de la metáfora a la imagen. La metáfora es una imagen. Imagen lingüística o literaria (Mitchell), precisan algunos para diferenciarla de la imagen pictórica (Boehm) o de la imagen visual (Mitchell). Ya hemos indicado cómo el tejido ha fungido como metáfora de la escritura. Pero también es posible ver la imagen tejida de la escritura. Sabemos que la escritura alfabética, en este caso, conjuga grafía (imagen) y sonido (materialidad) y al inscribirse con tinta sobre la página (lo que Platón llamó *khôra*, el soporte, la materia¹⁹) traza líneas horizontales secuenciadas, que en un principio asemejaban la vuelta o giro de un buey (bustrofedón) que ara sobre un campo. Si tomamos un poco de distancia, suspendemos el contenido de esta página, por ejemplo, y nos fijamos solo en el trazado, podríamos ver una suerte de tapiz fabricado con hilo negro sobre una superficie blanca. Este tapiz puede ser ininterrumpido en la prosa, aunque también podríamos ver fragmentos en caso de la separación en párrafos. Podríamos incluso jugar con la fragmentación para darle a la página otra apariencia en la que los segmentos, heterogéneos y disímiles, parezcan retazos de una composición mayor. No es el mismo caso de la poesía. En el poema es más recurrente la interrupción de la línea recta por el verso y la estrofa, pero en cualquier caso se figuraría un tapiz. Este es un ejercicio ya realizado por Maria Damon²⁰, artista textil y poeta norteamericana, quien en “Text, Textile, Exile: Meditations on Poetics, Metaphor, Net-work” toma el “Poema fónico mudo” de Man Ray (1924) en el que las palabras están tachadas de modo que no podemos

¹⁸ El montar puntos no remite tanto al sentido benjaminiano sino a una técnica de tejido.

¹⁹ rodríguez freire 2022.

²⁰ Para una primera aproximación a esta y otras obras artísticas, ver Blasco.

leerlas, pero sí advertir su composición (palabras, artículos, conjunciones, versos, estrofas) y lo yuxtapone con una alfombra navajo. El símil visual es evidente en las dos direcciones: tanto en la visualidad de la escritura como en la textualidad del tejido. Que la materialidad de la escritura, del tejido escritural, sea pasada por alto es un triunfo de la metafísica masculinista, que oblitera toda materialidad. Devolverle su lugar, sin lo cual no habría texto, es a lo que este ensayo aventura contribuir. El trabajo metafórico del texto hace inmaterial el tejido. De modo que entrar por el tejido vuelve el texto material.

La otra imagen que deseamos invocar es la del collage que está indicada en el título. Lo que hemos reunido en estas páginas son materiales (una fábula, un cuento y fragmentos de novelas) para un *collage* posible. La figura que se intenta componer es la de Penélope. Al re-combinar los materiales en estas páginas esperamos haberle dado una nueva forma. Si bien el *collage* es un artefacto artístico –tiene su domicilio principal en el arte–, nos interesa extrapolar algunos aspectos extraídos de su teorización. El *collage* ha sido entendido de diversos modos: como técnica, más que como arte en sí mismo²¹; como método en el sentido que inaugura De Kooning (Waldman). Y también ha sido asumido en términos epistemológicos, en tanto que implica una concepción del arte (Kuspit). Ante las preguntas de rigor: ¿qué hacer con los materiales existentes, para el caso, la palabra literaria? ¿Cómo trabajar con materiales heterogéneos? ¿Cómo dar cuenta materialmente del diálogo entre palabra e imagen? El *collage* surge como una forma posible. De la temprana caracterización del *collage* que hiciera Clement Greenberg me interesa la idea de que hace visible la superficie, para el caso: la página, las letras, los espacios. Es decir, la literalidad, no del sentido sino de la materialidad. Al recombinar los materiales se produce un significado nuevo (Waldman) lo que hace del *collage* un principio organizador (Kuspit) de materiales dispares. A ello se podría agregar que la constelación en el sentido benjaminiano se toca en algunos puntos con el *collage*. Tal como indica el material que encontramos en su archivo, muchos de sus manuscritos “infringen la norma lineal y alteran la dirección de la escritura, algunos forman figuras con palabras y grupos de palabras” (Benjamin 191). La disposición de la página, la relación entre caracteres, la dirección de la escritura, tienen efectos, producen relaciones. En este sentido, la constelación puede ser tanto técnica (de escritura) como

²¹ En ello radicaría, a decir de Diane Waldman, la alteración que operaron Picasso y Braque, quienes ostentan el título de creadores, pues lo emplearon entre 1912 y 1914 para explorar la bidimensionalidad en la tela.

método (de trabajo). Pero, como ya se indicó, más que un principio organizador, es un principio relacional que Benjamin usó entre tantos otros (i.e. la elipse). “Los modelos, los esquemas y diagramas visuales figuran en Benjamin sobre todo en trabajos preparatorios de ensayos: intentos, todos ellos, para orientar la escritura y el pensamiento” (*Archivos* 192). En otras palabras, se trata de la arquitectura *detrás de*, y lo que aquí interesa es traer el procedimiento a primer plano. De ahí este *collage* de referencias heterogéneas que guardan resonancias espaciales (América) y temáticas (reescrituras penelopescas).

PUNTO FINAL

Así como Kamuf repara en aquello omitido en la relación metafórica del texto-tejido, valga también reparar en lo que no se pregunta Atwood y que tiene que ver precisamente con las condiciones materialistas. Es aquí donde convocamos la figura de Aracne, que tiene que vérselas con las materias textiles, para preguntar: ¿de dónde viene el hilo? Es más, ¿de dónde viene la lana, el algodón, el cáñamo? ¿quién lo produce? ¿quién lo procesa? De dónde viene el papel, la tinta, el lápiz, el teclado, etc., etc.

BIBLIOGRAFÍA

- ATWOOD, MARGARET. *Penélope y las doce criadas*. Santiago: Salamandra, 2020.
- BARTHES, ROLAND. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. Cristina Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009.
- BENJAMIN, WALTER. “Constelaciones. Formas gráficas”. *Archivos de Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010. 190-203.
- BLASCO, SELENA. “Las labores del texto y sus metáforas desde el tejido”. *Investigación artística basada en la práctica*. Bilbao: Ediciones la SIA, 2018.
- BOEHM, GOFFRIED. “Lo que se muestra. De la diferencia icónica”. *Pensar la imagen*. Ed. Santiago: Metales Pesados, 2020. 29-47.
- . “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Boehm y Mitchell” (I). El giro visual de la teoría. Ed. raúl rodríguez freire. *Cuaderno de teoría y crítica* 2 (2016): 17-30.
- BRUNET, MARTA. “Soledad de sangre”. *Soledad de sangre*. Montevideo: Arca, 1967.
- CASTILLO, ALEJANDRA. *La república masculina y la promesa igualitaria*. Santiago: Mimesis, 2021.
- . *Políticas del diseno feminista*. Santiago: Palinodia, 2018.

- . “De la revuelta feminista, la historia y Julieta Kirkwood”. *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Ed. Santiago: Lom, 2018. 335-48.
- . *Julieta Kirkwood: políticas del nombre propio*. Santiago: Palinodia, 2007.
- COLASANTI, MARINA. “Penélope manda lembranças”. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Editora Ática, 2001. 7-27.
- . *Penélope manda saludos*. Trad. Irene Vasco. Bogotá: Panamericana, 2016. 13-37.
- COROMINAS, JOAN. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1987.
- DAMON, MARIA. “Text, Textile, Exile: Meditations on Poetics, Metaphor, Net-work”, *Electronic Book Review*, 12 de febrero de 2009. <https://electronicbookreview.com/essay/text-textile-exile-meditations-on-poetics-metaphor-net-work/>
- DERRIDA, JACQUES. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco. México: Siglo XXI, 2003.
- . “La farmacia de Platón”. *La diseminación*. Trad. José María Arancibia. Madrid: Fundamentos, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Cien años de soledad*. Bogotá: RAE / Alfaguara, 2007.
- GREENBERG, CLEMENT. “Collage”. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Madrid: Espasa, 2011. 85-99.
- GUERRERO PEIRANO, VICTORIA. *Diario de una costurera proletaria*. Lima: Cecilia Podestá Cárdenas, 2018.
- HARAWAY, DONNA. “Introducción. Tres mochilas en Colombia: bolsas para seguir con el problema”. Úrsula K. Le Guin, *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis, 2022.
- . “Historias de Camille. Niñas y niños del compost”. *Seguir con el problema*. Buenos Aires: Consonni, 2019. 207-251.
- HESÍODO. “Teogonía”. *Obras y fragmentos*. Trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez. Madrid: Gredos, 2000.
- HOMERO. *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 2001.
- KAMUF, PEGGY. “Las labores de Penélope”. *¿Qué es una autora?* Eds. Aina Pérez y Meri Torras. Barcelona: Icaria, 2019. 219-240.
- KIRKWOOD, JULIETA. “Mujer e historia”. *Feminarios*. Viña del Mar: Communes, 2018. 91-150.
- KUSPIT, DONALD. “El principio organizador del arte en la era de la relatividad del arte”. *Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg*. Barcelona: Fundación Joan Miró/BBVA. 2005. 248-250.
- LE GUIN, ÚRSULA K. “¿Por qué los norteamericanos tienen miedo a los dragones?”. *El idioma de la noche*. Barcelona: Gigamesh, 2020. 21-29.
- . *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis, 2022.
- LORAUX, NICOLE. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1989. 23-54.
- MERUANE, LINA. “Aguja maestra”. *¡Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género*. Ed. Pía Barros. Santiago: Asterión, 2012. 29.
- MITCHELL, W. J.T. “¿Qué quieren realmente las imágenes?”. El giro visual de la teoría. Ed. raúl rodríguez freire. *Cuaderno de teoría y crítica 2* (2026): 49-73.

- _. “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Boehm y Mitchell” (II). El giro visual de la teoría. Ed. raúl rodríguez freire. *Cuaderno de teoría y crítica* 2 (2026): 33-48.
- MONTERROSO, AUGUSTO. “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”. *Cuentos y fábulas*. Barcelona: Círculo de lectores, 1993. 190.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Libro VI. Trad. Ely Leonetti Jungl. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- PRADO BASSI, EUGENIA. *Advertencias de uso para una máquina de coser*. Santiago: Editorial Carnicera, 2017.
- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL. “Un razonamiento bastardo”. La página, ese invisible receptáculo. *Cuadernos de literatura* 26 (2022). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.rbp>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*. [En línea]
- _. *Diccionario de autoridades hacia 1739*. [En línea]
- RUBIN, GAYLE. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Revista Nueva Antropología* VIII/30 (1986): 95-145.
- SCHEUNG, RUTH. “Penélope y la historia desenmarañada”. *Nueva crítica feminista de arte*. Ed. Madrid: Cátedra, 1998. 319-331.
- TABET, PAOLA. “Las manos, los instrumentos, las armas”. *Los dedos cortados*. Bogotá: UNAL, 2018. 189-251.
- WALDMAN, DIANE. “La revolución de cortar y pegar”. *Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg*. Barcelona: Fundación Joan Miró/BBVA, 2005. 240-247.
- WOOLF, VIRGINIA. *A Room of One's Own*. Grafton: London, 1977.
- _. *Un cuarto propio*. Madrid: Siruela, 2014.

