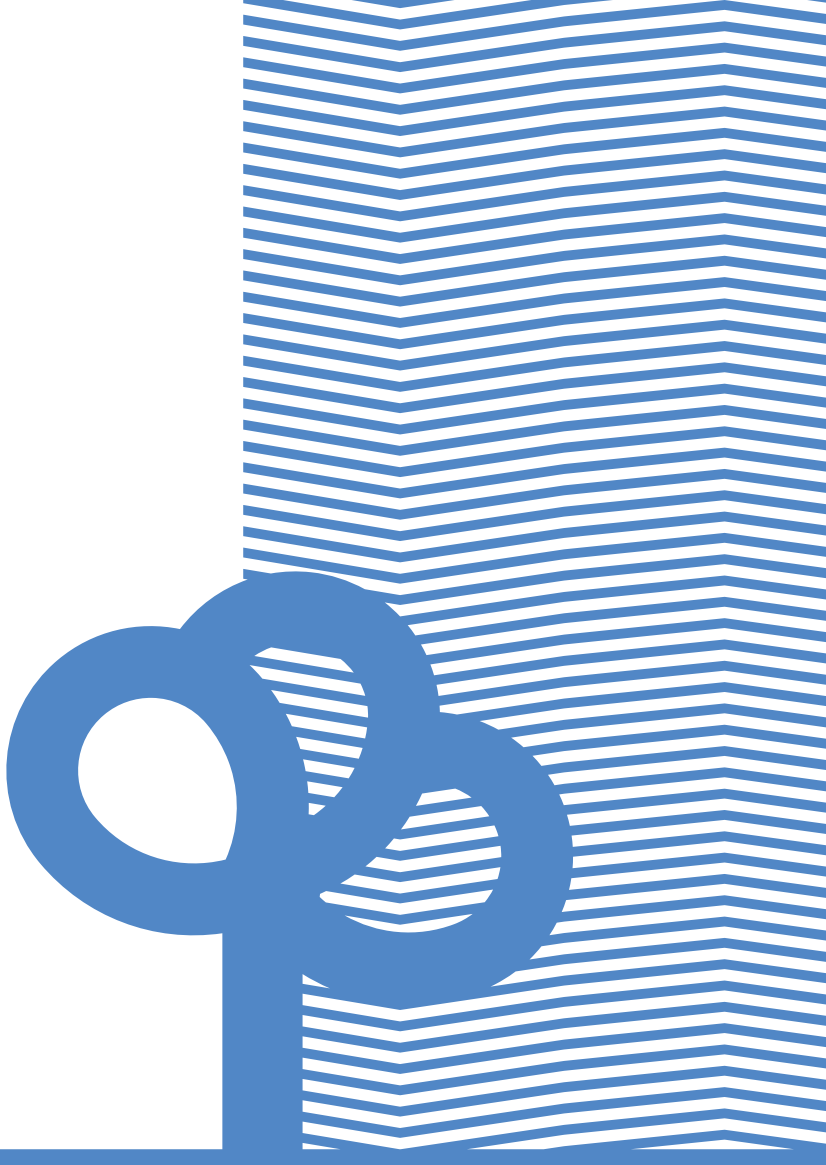

Revista de LITERATURA HISPANOAMERICANA

Nº 72 Enero - Junio 2016

UNIVERSIDAD DEL ZULIA
Serbiluz
Sistema de Servicios Bibliotecarios y de Información
Biblioteca Digital
Repositorio Académico

Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 72, Enero-Junio, 2016: 10-22

Insurgencia y reescritura: acercamiento a dos arquetipos femeninos de la literatura venezolana del siglo XX

Emiro Colina
Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda
Falcón, Venezuela
Email: emiroalf93@gmail.com

Resumen

La literatura venezolana circunscrita en los diversos marcos de problematización creacional (marcos vinculados con eventos de carácter sociopolítico e histórico cultural) no está exenta de la fisura situada entre lo real y lo imaginario; alrededor de esta abertura se constituyen efigies que toman cuerpo y organicidad en el discurso literario. En ese sentido, Teresa Heredia, personaje central de "La insurgente" (1997), relato del escritor Enrique Bernardo Núñez (Valencia 1895 – Caracas 1964) y "Penélope", de Julián Padrón (San Antonio de Maturín, Monagas 1910 – Caracas 1954) son sustanciaciones del imaginario mítico social que se proyecta en estos dos relatos del siglo XX. Así pues, en este ensayo crítico se analiza, por un lado, la subversión como carácter de la perfidia y de la operatividad (Hacer-Conciencia); y por el otro, la reivindicación del arquetipo y su estatus poshomérico. Se apela al estudio sobre la simbología cultural de los sexos (Guerra-Cunningham, 1986) y demás aportes sobre los prototipos literarios femeninos (Cruzado, 2009; Haro, 2009; Miranda, 2007; González, 2005; entre otros estudios) para determinar la operatividad femenina, la presencia del orden patriarcal, y la confluencia de fisonomías arquetípicas en los personajes. A través del modus operandi de los mismos se establecen dos formas de representación: el móvil restringido en La insurgente, y el reivindicado neomítico en Penélope.

Palabras clave: Feminidad; perfidia; arquetipo; representación; discurso literario.

Recibido: 10-01-2016 • Aceptado: 12-02-2016

Insurgency and rewriting: two female archetypes approach of the Venezuelan literature of the twentieth century

Abstract

Venezuelan literature inside creational different frames (frames linked with socio-political events and historical culture) problematization is not exempt from the fissure between the real and the imaginary; around this opening effigies taking body and organicity in literary discourse are constituted. In that sense, Teresa Heredia, central character of "El Insurgente" (1997), story writer Enrique Bernardo Núñez (Valencia 1895 - Caracas 1964) and "Penélope", Julian Padrón (San Antonio de Maturin, Monagas 1910 - Caracas 1954) are representations of mythical social imaginary projected in these two stories of the twentieth century. So in this critical essay it analyzes the one hand, subversion and character of perfidy and operability (Do-Consciousness); and on the other, to claim the archetype and status poshomérico. It appeals to the study on the cultural symbols of the sexes (Guerra-Cunningham, 1986) and other contributions on female literary prototypes (Cruzado, 2009; Haro, 2009; Miranda, 2007; González, 2005; among other studies) to determine the female operation, the presence of the patriarchal order and the confluence of archetypal characters in physiognomy. Mobile restricted in the insurgent, and neomítico claimed in Penelope: Through the modus operandi of these two forms of representation are established.

Keywords: femininity; perfidy; archetype; representation; literary discourse.

El monstruo de repente está allí, como la más enigmática de las presencias, como una irrupción inesperada, o temida, en un horizonte de reconocimientos.
Víctor Bravo

…la mujer es también la noche que afuera cambia tanto, Dios mío, cuántas noches van yéndose en una sola noche, cuántas mujeres hay en cada mujer

El vuelo de la reina: Tomás Eloy Martínez

Dicotomía hombre/mujer

El simbolismo que demarca oposiciones, asignando caracteres, permite que la conductibilidad de la fisura entre lo real y lo imaginario no sólo vialice figuras degradadas por la (re)escritura sino que además establezca roles: hombre: activés - conciencia, mujer: pasividad - inconsciencia;

entonces "lo consciente y activo, es decir, lo masculino, representa lo valorado mientras lo femenino se relega a la esfera de lo reprimido y lo que merece sanción" (Guerra-Cunningham, 1997: 662). En ese sentido, el discurso ficcional es argumento para circunscribir (y construir) conceptos, abstracciones y proyecciones socioculturales.

Este corpus de nociones fundado por la cultura patriarcal comporta una serie de caracteres que se dimensionan en la reescritura; el referente, cuerpo real, se constituye en espécimen, en objeto de experimentación, es arquetipo y advertencia, por lo tanto, la antítesis funciona como fórmula para analizar el modus de los personajes. Si la dicotomía pasividad-inconciencia es igual (=) a *no hacer*, inmovilidad, la fórmula opuesta activés-conciencia decreta el *sí hacer*: operatividad. Si este último concepto define el modus operario de la figura femenina significará, por consiguiente, transgresión, subversión, ruptura.

Los grupos primitivos comprendían en las bondades de la naturaleza las virtudes de la Gran Madre, pero su otro lado, el de las funestas manifestaciones, revelaba su faceta indómita y vengativa; es por ello que el hombre primitivo temeroso de su poder clama a la gran diosa por el perdón de sus faltas. "Un profeta indio aconseja a sus discípulos que no aren la tierra, porque es un pecado herir o cortar, desgarrar a nuestra madre común por medio de trabajos agrícolas (…)" (de Beauvoir, 1981: 186). La noción sobrevive, la asociación naturaleza/madre, tierra/fertilidad, permanece en el inconsciente de las culturas, no sin contemplar la analogía: naturaleza/subversión - madre/monstruosidad.

Aura, fisonomías, rebelión

Considérense la antítesis simbólica masculinidad/feminidad para comprender la modus operandi del personaje femenino central *La insurgente* (1924), del escritor venezolano Enrique Bernardo Núñez (Valencia 1895 – Caracas 1964). Lo primero que debe situarse en el marco de análisis es el mismo título, referente significativo, revelador de la operatividad del personaje, Teresa Heredia, definida a través del vínculo feminidad-noche y de la voz de los personajes masculinos.

El marco ficcional se sitúa en 1815, época de patriotas y realistas, tiempo en que "los habitantes de La Guaira comentaban el descubrimiento de una nueva conspiración contra el gobierno de su majestad" (37)[1], y el comportamiento mesurado, abolenguístico regía el modus social de las mujeres, relegadas para ese entonces a la esfera del hogar, a los compromisos maritales y maternales, y demás diligencias femeninas. En cambio, Teresa Heredia se corporiza en magnitud disímil, en el *sí hacer* simbólico "(…) Todos la tenían por amiga de los rebeldes (47); y cantando un himno subversivo se asume patriota:

1 A partir de aquí todas las referencias del relato *La insurgente* se indicarán sólo con el número de página.

> Aunque pobre y sin camisa
> Un baile tengo que dar,
> Y en vez de la guitarra
> Cañones resonarán.
>
> ¡Qué baile el sin camisa
> Y ruja el son del cañón! (50).

Inscribiéndose en la taxonomía mítica, Teresa Heredia, es descendiente de la diosa Hécate y la fatalidad es rasgo que signa los arquetipos hecaterianos. Impregnados de aura nocturna nacen del mito griego; Mabel Haro, parafraseando a Paul Ricoeur, escribe al respecto

> hay un lenguaje originario y elemental que es el que subyace en la mítica y que es ahí donde reside la simbología del mal, es decir las nociones primarias de maldad, culpabilidad, pecado, que conforman la experiencia vivida del mal (Haro, 2009: 04).

En el marco historia-ficción *La insurgente* se muestra sin recatos, lo que supone una inconvencionalidad, modo irregular. En movimiento sigiloso el personaje concibe estratagemas, la perversidad, entonces, se plantea sin escrúpulos contra la tropa realista; siendo irregularidad es adulada por la presencia masculina, "es una viuda linda y amorosa (…). Además es valiente como un granadero" (37), declara el Padre Laguna, personaje. Se emplea, así**,** para subrayar la perversidad, la masculinización, nótese las últimas palabras del personaje. El *Hacer* define las virtudes masculinas, pero esta vez define el poder de maniobra, "el signo mujer también se elabora como proyección de una masculinidad" (Guerra-Cunningham, 1997: 664). En ese sentido:

> Como estaba ebrio el aliento, el rostro del soldado [el rostro de Teresa] le hizo [al canario Yáñez] abrigar sospechas, las cuales se confirmaron porque sus cabellos se desataron en el galope. Quedó en reunirse con él en la cena; pero emprendió la fuga. Caminó toda la noche y parte de la mañana hasta caer rendida (47).

Por otra parte, la operatividad representada en la fórmula *hacer-conciencia* es restringida*,* obstaculizada. Si la operancia no se despliega espacialmente, sí a nivel corpóreo, el cuerpo entonces es maquinaria para sugestionar "Ante la acusada el comandante Bobadilla entornaba los ojos, porque de ella emanaba un hechizo que la envolvía, y sobre todo cuando fijaba en él sus ardientes ojos" (42). Como descendiente de Pandora, Teresa Heredia, consigo porta la belleza; el poder encriptado se devela:

> Al fin tiene una idea. Se sonríe y se arregla. Habrá entre esos soldados alguno. Cuando aparece el vigilante se le acerca, le acaricia la nariz. El soldado le abraza y apenas se defiende. Después cuando se halla sola medita su plan. Sin duda aquel soldado puede facilitarle un puñal, un arma cualquiera. Pero al otro día el soldado es relevado (56).

La alternancia operatividad/ inoperatividad, o perversidad móvil restringida, se constituye en ardid corporal. Obsérvese en la escena anterior como el artificio (seducción) es empleado en situaciones represivas; se enfatiza, además, la acción de castigar y relegar lo insurrecto; los guardias esgrimen y "sacuden sus látigos sobre ella que se revuelve, se acurruca en un rincón y gime de indignación y dolor" (60). Variadas son las formas de reprender y restringir la monstruosidad: "Irritados los jueces con el mutismo de Teresa ordenaron ponerle

grillos" (42). La circunstancia es un muestrario de castigos y represiones; el acontecimiento ficcional, distancia, y ese alejamiento es espacio para enunciar la otredad: lo que se parece a mí pero a la vez se contrapone es zona incierta y peligrosa.

La taxonomía de personajes femeninos que se remite a la mitología griega sitúa la Madre Noche preolímpica como eje arquetípico. Heredando Hécate, así, el aura nocturna. Las descendientes de la Madre Noche "son hijas de una madre que subvierte el orden patriarcal del cosmos, sintetizan en su actuación el lado oscuro de lo impredecible (…)" (Haro, 2009: 04). Un aura sombría y nocturna las signa, adviértase tal rasgo cuando "En aquella hora Teresa Heredia oprimía el rostro contra los hierros en cruz del calabozo y aspiraba el aliento de la noche. Las olas al romperse en el muro le humedecían el rostro. Le era grato aquel rocío" (38). El ecosistema aflora en la oscuridad, y en ese regazo nocturno devela su fisonomía más íntima: la oscuridad hecateriana. Noche, mujer, oscuridad se funden en un solo evento:

> La noche le parecía interminable. Una sombra blanca, incierta, flotaba a lo lejos. Luego fue haciéndose más precisa hasta descubrir el mar color pizarra. Cerca cruzaron grandes pájaros marinos. Después vibró una campana. Perfiláronse las negras rocas que sobresalen de las aguas y las cumbres coronadas de almenas (38).

El enigma es rasgo, esencia; Teresa lleva consigo el influjo de la Madre Noche. Al verse trastocada intrínsecamente el ecosistema aprehende su estado intrínseco. El aura que logra fraguarse entre noche y personaje no solo devela la sombra sino la confluencia arquetípica: en un cuerpo confluyen varios. Por lo que respecta a la perversidad las voces que pueden llegar a integrar el complejo arquetípico son signos del arsenal mitológico que constituye el inconsciente humano: el mito es una lectura del mundo pero una lectura que observa la oscuridad, abismos, y misterios del ser.

La dimensión carnal, signo de la perfidia, constituye el modus de Teresa Heredia. La astucia es clandestina y la conspiración es movimiento encriptado, ideado a oscuras. En otra escena un personaje dice a otro "Teresa Heredia es conspiradora. ¿No lo sabes, Pepe? El día que ahorcaron la mujer cantó una canción patriótica (…)" (38). El personaje es construido en operatividad restringida, recuérdese la indicación precedente: el movimiento es limitado por la constante represión. Así todo signo de insurrección debe impedirse por las vías posibles. Se aúna a ello la ridiculización de la víctima (la subyugación):

> Dato la ultrajó. Los soldados la desnudan, le dan un baño de miel; la empluman. Sus cabellos caen cortados y así, montada en un asno, precedida de un pregonero la llevan por las calles al son de los tambores. Como intentara resistir un sayón le cruzó el pecho de un cintarazo (48).

La feminidad de Heredia sojuzga aunque el personaje masculino intente lo contrario. Dice un cabo a Pepe Hijuelos ([personaje] prometido de la insurgente) "Hombre afortunado que has conquistado a la insurgente" (52). Más adelante el Capitán General Moxó

dice dirigiéndose a Heredia "Cualquier hombre sería dichoso con poseer tu corazón" (59). El deseo subyugador se afirma reiteradamente en el argumento de los personajes masculinos. No obstante, la feminidad interviene persuasiva y poderosamente.

En otra escena la protagonista relata el episodio del sayón, artilugio que deja una larga cicatriz entre su pecho y espalda y "Trémulo de cólera [Joseph Hijuelos] besa mil veces la cicatriz que florece en su cuerpo más blanco que la luz de la luna" (48). Nótese el último rasgo: la luminosidad. Heredia no lleva consigo solamente el enigma lumínico (la luz de Hécate) también el encanto físico de Pandora "Tenía las facciones finas, infantiles y ojazos negros" (38). Varios son los espectros (confluencias) que hablan en el cuerpo "(…) un movimiento de su cabeza deliciosa evocaba a una de esas majas heroicas o esas danzarinas intrépidas como una amazona, ágiles como una bayadera" (42). Su complejo arquetípico se instituye en referentes mitológicos. Cruzados sostiene al respecto "(…) si hay un ejemplo de feminidad perversa especialmente llamativo en la mitología griega, ése corresponde a las Amazonas (…)" (Cruzados, 2009: 02). Más adelante Don Antonio Guzmán dice al Capitán General Moxó (personajes) "Esta mujer es peligrosa, es intrépida. Puede en un momento dado prestar servicios importantes a los traidores" (56). Emergen rasgos de arquetípicos míticos: rebeldía, enigma, luminosidad, perversidad y belleza, signos de lo femenino monstruoso.

Teresa Heredia se define en el *Hacer-Conciencia simbólico*. Esta lectura que conceptúa el modo de acción suministra datos de la estructura, y reescritura arquetípica (confluencias míticas). Ello permite observar lo siguiente. A través de los presupuestos nocionales, suscritos durante el análisis, se determina que *La insurgente,* según su modus simbólico, se circunscribe arquetípicamente al modus de la pecadora, (la bruja y la amazona), es decir, al concepto de la fatalidad femenina. Se fragua, otra línea de lectura. Dicha dicotomía se construye con la oposición *heroicidad/ antiheroicidad*.

A pesar de su rebeldía Teresa es lisonjeada "Me place esta mujer por su carácter (…)" (57) profiere el Capitán General Moxó al Fiscal Guzmán. Su intervención es sancionada; al cruzar la línea del reconocimiento su identidad se difumina; es, por lo tanto, *monstruosidad*. La intervención de una mujer en revueltas y maquinaciones independentistas, considerando además que tales empresas son lideradas por el hombre, provoca el trastorno de la jurisprudencia patriarcal, un miedo terrible, pávido deseo de impedir lo eterno femenino. En el relato es desarticulado por la heroicidad "¡Viva Teresa! ¡Viva la insurgente, la flor del ejército!" (47), vociferan los soldados. Y el reconocimiento se afirma una vez más cuando dirigiéndose a La insurgente Moxó profiere "Eres una bella mujer; mejor, una heroína (…)" (59). Sin embargo "(…) presa acusada de rebeldía contra el legítimo gobierno" (44). Por tal razón, la heroicidad es reprobada, es

un hecho antiheroico, viola los códigos sociales de la época ficcional (1815). Es pues: la mujer en su modus "(…) de antiheroína que transgrede las leyes de su sociedad" (Guerra-Cunningham, 1997: 667). El personaje es construido en organicidad, signo de lo femenino monstruoso.

Ahora bien, la perversidad no ocupa únicamente a La insurgente, en el acontecimiento operan otras voces. Advierte Martínez al Padre Laguna (personajes) "Hay también mujeres en el asunto" (36). A Heredia se unen otras conspiradoras: La Cayrós y María Marrero. Revela Don José de Aragón al fraile Nicolás de Oviedo la estratagema de La Cayrós:

> Estaba en el puente tomando el fresco el domingo en la noche, cuando pasó la Cayrós. La llamé. No era otra mi intención que pasar el tiempo con ella (…). Con muchas zalamerías sentóse junto a mí (…). Ella permaneció atenta, oyéndome, y regocijóse en extremo. Con nuevas zalamerías comenzó a tratar de ganarme y por fin me habló de la conspiración (…) de los correos despachados para Caracas y San Carlos, de las armas guardadas en casa de la Heredia y del ofrecimiento de Laguna (40).

Obsérvese la descripción de la estratagema: zarandeos, coqueterías y demás gestos femeninos. La pericia es característica propia de los arquetipos femeninos orgánicos (mujer fatal). Cruzado asevera que las fatales son adaptativas, su rostro "les permite mostrarse como ángeles o demonios, según las ocasiones" (2009: 06). La Cayrós se circunscribe al modus perfídico; con coqueterías procura persuadir al personaje masculino pero la estratagema es impedida "Le han puesto grillos (…)" (36).

Pártase de una idea, las intervenciones femeninas son apreciadas como eventos subversivos, fatales; Márquez, suscribiendo palabras de Alejandra Kolontay, apunta "esta mujer [la mujer fatal] sólo puede ser concebida como producto del derrocamiento de los viejos esquemas sociales (…)" (Márquez, 2009: 15). De ahí que Teresa Heredia sea amenaza, porque viene a contribuir con la formación de un nuevo sistema. Por ello, los personajes masculinos del relato restringen la operatividad de aquélla y de sus colaboradoras (temen en lo profundo ser superados por la inventiva femenina). María Marrero, una de las colaboradoras de La insurgente, es también sancionada, aquí se reitera la imagen del castigo: toda infracción debe ser penada. El ecosistema se torna ominoso y funciona como introito a la inmolación "Las campanas tocaban a muerte. Un vaivén agita la turba. Sostenida entre dos frailes que le muestran la cruz y la exhortan, una mujer era conducida, arrastrada, las manos atadas, cubierta la cabeza con un saco negro" (49). La circunstancia recrea un ritual inquisitivo "Dos soldados acuden en auxilio del verdugo para levantar a la mujer. (…) Un instante más y todos pueden mirar al cuerpo pendido, estremeciéndose, en la horca" (49). Lo perfídico y anormal debe eliminarse. María Marrero recibe la muerte y con ello se salvaguarda el orden, la ley de los hombres.

Los personajes femeninos, Teresa Heredia, la Cayrós, María Marrero, inscriben a la mujer en el modus perfídico. A ello se interpone la maquinaria

patriarcal para restringir los movimientos subversores (distorsión de la norma). Si la mujer cruza la esfera doméstica se buscarán formas de sometimiento, y la feminidad "de manera significativa (…) ha sido sinónimo de la subversión del orden" (Guerra-Cunningham, 1997: 670). Al no reconocerse el fenómeno este será inconvencionalidad. La insurgente como efigie subversiva resquebraja límites, es cuerpo que se retuerce sobre ataduras. La otredad se corporiza en ella como símbolo de protagonismo social.

Penélope, reivindicación y reescritura

Una discusión se ha generado en el orbe ficcional a través de los seres que lo habitan. El hombre en su posición de hacedor (demiurgo, creador de figuraciones maléficas a las que superpone también figuras angelicales) participa en esa afrenta: al no poder configurar el cuerpo real, el ficcional es materia formable. ¿Qué relación hay entre la perfidia y los signos de una lucha entre efigies; o mejor, con la dialéctica que se establece entre las voces que encarnan en los prototipos masculinos y los femeninos?

Generalmente dentro del conjunto de características de los arquetipos literarios femeninos la perfidia es elemento que signa el estatus de los mismos dentro de la ficción, pero se agregan otros caracteres. Por ejemplo, en Teresa Heredia, la rebeldía y el enigma conforman el cuadro temperamental, psicológico de la misma. En ella despiertan y reviven fisonomías milenarias: Amazonas, Sibilas/Hécate, Pandora, Lilith, etc. Esas voces arquetípicas conceptúan el objeto real (mujer) y franquean los límites del reconocimiento para constituirse en nociones míticas y representacionales. Lo circunscrito en el discurso patriarcal representa una visión de mundo, la postura de un polo ideológico que afirma su imaginario ante un horizonte desconocido y enigmático. Por tal razón, todo lo que se articula alrededor de la asociación *mujer/perversidad* se enraíza en el discurso y en sus constructos.

Ya se abordó la perspectiva de la subversión, ahora véase la perspectiva de la liberación en *Penélope,* relato de Julián Padrón (San Antonio de Maturín, Monagas 1910 – Caracas 1954). Antes es necesario remitirse al génesis de la figura mítica. Personaje emblemático de la Odisea de Homero, Penélope es heroína arquetípica, mujer destinada a la espera, fiel a su esposo Ulises es bosquejada en idealidad, desespera en la calma consumando paulatinamente la mortaja. Tejiendo se (re)construye, cae en pedazos deseando ser efímera. El palacio de Ítaca parece funcionar como límite para impedir la fuga. Homero dispone en Penélope una quietud digna. En su cavidad se fragua una disyuntiva, una tensión entre quietud digna y autonomía, un debate entre el *ser* ideal y el que necesita desplegarse.

Por una parte, la lectura de la Odisea permite vislumbrar ciertos aspectos. Uno de tales presupuestos es el ya insinuado, la circunferencia que parece resguardar y

limitar a Penélope; se aúnan a esta línea *la idealidad*: la mujer fiel e inorgánica; *el estatus heroico, la resignación* (conexo con el anterior): Penélope obedece a la espera y fidelidad; *la presencia de la mortaja*: símbolo de la búsqueda introspectiva. Por la otra, la reescritura del papel de Ulises y Penélope en el relato de Padrón es significativa para establecer el modus operandi de los mismos.

En este sentido "la historia de Penélope aunque fue escrita para representar la esposa perfecta, representa la espera de sí misma, que teje y desteje hasta asumir su identidad como mujer y como ser humano" (González, 2005: 21). Surgen de esta manera dos focos que permiten estudiar el personaje y establecer un diálogo entre la Penélope homérica y la Penélope de Padrón, el estatus mítico que se reconstruye a través de una (re)escritura artística. La circunferencia que restringe, y procura la pasividad, es subvertida, la escritura de Padrón ahora confiere operatividad, la figura mítica se despliega. El prototipo neomitológico se esboza en un aura disímil de la Penélope homérica. En el relato, ensimismado, Ulises observa la vitalidad y el rostro de un enigma:

> Era una de las mujeres más bellas y encantadoras que he conocido en la vida y en el arte. De las conocidas en la vida tenía el poderoso y delicado atractivo sexual de las hembras de carne y hueso. De las heroínas del arte sugería el recuerdo espiritual y amoroso de la Beatriz de Dante. Y las dos impresiones se fundían maravillosamente en la enigmática expresión de la Gioconda de Leonardo (891)[2].

La figura se restaura, y erige en organicidad; se congrega entonces el cuerpo insinuante y la luz enigmática que parecen heredar las hijas de la Madre Noche. La proeza la reviste, y ciñe su antecedente mítico, a la vez una dimensión pictórica inscribe en la corporeidad otros cuerpos, otros rasgos arquetípicos precedentes (La Beatriz de Dante, y La Gioconda de da Vinci). Ello prueba que la materia arquetípica confluyen diversas fisonomías. Avizorar un rostro es vislumbrar otros a la vez: todo cuerpo se funda en otro, elaborándose un mosaico ancestral y mitológico.

Con respecto a la dimensión móvil, la operatividad no contempla simplemente los movimientos que asume el personaje en la circunstancia ficcional, este aspecto toma un sentido más simbólico. La vitalidad es representada a través del cuerpo mismo, todo él es operativo "Tenía una cabellera rubia, peinada libremente, que después de hacerle marco al rostro se le derramaba sobre los hombros. Unos ojos grandes y claros, levemente azules y sonrientes, alumbraban su rostro infantilmente sorprendido" (891). En otra oportunidad Ulises observa "cuando levantaba la cabeza con sus cabellos sueltos, parecía agitar el aire detenido del salón" (892). Parece establecerse una contraposición con la figura homérica, la vitalidad de la reencarnación subvierte la estructura originaria.

El personaje de la Odisea obedece a un idealismo, siendo el mito concepción primigenia que establece un conjunto de

2 A partir de aquí todas las referencias al relato de Padrón se indicarán solo con el número de página

estatutos patriarcales mostrando además el lado amoral de las conductas. En la épica y el mito "los valores primordiales son masculinos, patriarcales y heroicos" (Barrios, Barrios y Fernández, 2001: 23). Estos valores han sido reconceptualizados por la contemporaneidad, y la escritura femenina, en gran medida, asume ese planteamiento. La mujer constituye su voz en un discurso artístico propio para reivindicarse a través de sus representaciones, peso simbólico e ideológico que sobre ellas reposa.

Pese a lo anterior, la escritura de Padrón suministra vitalidad, "Aquella mirada revelóme -dice Ulises- toda una afinidad electiva, expresando al mismo tiempo que deseaba hablar conmigo. Sin embargo, mi sorpresa ante su contemplación me dejó clavado en la silla (…)" (891). Ulises sopesa en la mirada de Penélope el aura de la libertad, pero ese atisbo excede la faz de la heroína para insinuar otro enigma, el incierto que se articula en la circunstancia ficcional; advierte Ulises "[Penélope] nunca me llegó a decir cuál era su país. Sus rubios cabellos flotaban en el aire y bajo el sol con un brillo extraño" (893). Es un misterio que ha firmado con siglas enigmáticas el destino de una mujer "Se llamaba Penélope y venía de un país extraño" (892). Enunciado que acentúa cada vez el enigma pero también la inquietud que procura descifrar las zonas inciertas de un destino.

Penélope es voz y esencia, como si luego de hospedarse en el mito ahora habitara en la organicidad. La heroína es reivindicada por la escritura de Padrón. Ello testifica que no siempre es la escritora quien asume el replanteamiento y lectura de los roles femeninos literarios. Esta idea generalmente concebida por la mujer, vacila en su institucionalización; el literato puede de igual forma proporcionar perspectivas que excedan los moldes prototípicos ideales o peyorativos. Penélope sigue siendo "(…) una de las más reinterpretadas a lo largo de la historia, y de manera especial en los últimos años, sobre todo desde la óptica de ciertas escritoras que han procedido a realizar una revisión de los mitos femeninos marcada por la subversión" (Miranda, 2007: 268). En la mayoría de las circunstancias ficcionales la encadenación se fragua como artificio para preponderar la subversión y, asimismo, plantearla como signo de una monstruosidad. Padrón concibe en Penélope la activés corporal (organicidad) y espacial (operatividad), "Precisamente yo soy una mujer que ando por el mundo buscando las cosas interesantes y los hombres apasionados (…)" (892). Desde la exégesis patriarcal la Penélope neomítica representaría el imaginario de la subversión. Siendo ahora espíritu libre, dice al errático protagonista:

> No me comprendes, Ulises, no puedes comprenderme ahora. Yo no puedo entregarme si no siento alrededor mío el clima de la rebeldía. Por eso necesito para vivir de la tiranía y de la injusticia. El móvil de mis viajes es despertar en mis admiradores la esperanza de la liberación. Por eso cuando te haya amado, me habrás perdido (1988; 894).

Es preciso analizar la movilidad del personaje. El modus de los arquetipos femeninos tiende a posicionarse en tres esquemas de representación de la actuación ficcional: 1) limitación total (pasividad: mujer ángel); 2) movilidad restringida (limitar el movimiento subversor: representación del castigo); 3) movilidad subversora (transgresión: mujer monstruo). En este último esquema puede ubicarse el prototipo poshomérico. Penélope es visionaria y todo móvil, sea corpóreo o mental, resulta irreverente, "la mujer visionaria resulta sospechosa para la mente racional, es decir para el esquema cognitivo patriarcal" (Espinoza, 2007: 05). Por otro lado, dentro del panorama de figuras femeniles se contempla "una elevación y descenso constante en los estereotipos femeninos: toda virtud femenina implica a su vez un vicio femenino (castidad-frigidez, intuición-irracionalidad, instintos maternales-dominación) (Espinoza, 2007: 02). En este sentido, asumiendo la óptica patriarcal se opondría al espíritu de la liberación el ímpetu y la bestialidad de la rebelión. Penélope es imaginario, espíritu invocado por hombres, naciones víctimas de la injusticia y la tiranía "Yo amo a los hombres libres. Cuando puedas [Ulises] sacudir tus cadenas yo misma vendré a entregarme a ti" (895). La dicotomía también se articularía entre la esclavitud y la libertad; el hombre errático y esclavo encarnado por Ulises y la mujer libre y desplegada por Penélope, "¿Quién no es esclavo en este mundo materialista?" (895), dice en un momento el héroe poshomérico. Emblemáticamente: el espíritu de la liberación desliga al hombre de las superficialidades terrenas. El personaje femenino neomítico se dimensiona en dualidades, es carne y espíritu, texto y símbolo, libertad y rebeldía:

> Si en el mundo contemporáneo Penélope deja de ser un mito para convertirse en un símbolo (la mujer sacrificada y angustiada que convierte la renuncia en heroísmo), las escritoras feministas reaccionan contra ese comportamiento que le ha dado fama y que ha sido entendido como modelo de virtud, pretendiendo destruirlo para dar un nuevo significado a la heroína (González, 2005: 09).

La figura homérica surca el espacio mitológico. Penélope deja de tejer la mortaja porque ya ha encontrado la inherencia de su ser: el despliegue. Ulises también ha sido trastocado por su (re)escritura: es *ser* en contradicción, sumergido en vicisitudes humanas. El héroe poshomérico ya no es procreación divina sino sustancia terrenal. Su lucha es consigo y contra la incertidumbre:

> Era verdad. Aquella extranjera había descubierto la tragedia profunda de mi vida. Yo era un ser contradictorio y absurdo. Yo era un esclavo. Era la contradicción intima de mi espíritu. Era un poeta y no hacía sino planear argumentos espeluznantes. Era un bohemio y practicaba la moral de la burguesía. Era un ser errante y vagabundo y me ataba a una parcela sobre una colina de mi país (897).

Se genera un movimiento espiritual que trastoca su ser. En la extenuación, su dilema se establece entre el recuerdo y el olvido, "(…) todo ha sido inútil. Las luces de la ciudad comienzan a encenderse entre el atardecer y aquí estoy en el portal de mi casa de la colina pensando en Penélope" (897). La lucha que libra internamente procura despojar

el aroma de aquella mujer ciudadana del mundo, pero al final lo invade. La heroína deposita en Ulises la palabra que resquebraja viejos ciclos y en la herrumbre comienza a germinar el nuevo espíritu "siento que comienza a nacer en mí un nuevo sentimiento, que comienza a nacer en mi corazón un desconocido sentimiento que se arraiga en mis entrañas como un árbol frondoso" (902).

La relación poshomérica entre héroe y heroína

Originariamente en la Odisea, Ulises actúa, se desplaza, mientras Penélope espera fiel, sumisa. Representando de tal manera la visión simbólica: lo activo, es lo masculino, mientras que la feminidad es situada en lo pasivo. El mito alberga valores, y concepciones patriarcales, funciones sexuales, normas, monstruos y castigos. Sin embargo, el discurso mítico se replantea artísticamente para modificar tales conceptos, así "El mito de Penélope, que representa la tradición patriarcal de la mujer sumisa y obediente, puede derribarse o reconstruirse, adaptándose a un tiempo y una realidad para la que no fue concebido" (Miranda, 2007: 272). Con respecto al punto inicial, el esquema simbólico de lo masculino y femenino, Barrios y otros observan "la mujer del héroe (…) queda en casa y es advertida del papel sumiso que ha de seguir tomando, a pesar de la falta de <<vigilancia y supervisión>>del marido (2001: 31). El relato de Padrón diside de esta circunstancia. Penélope es móvil, y Ulises encadenado, "Ella venía de un país lejano y yo la esperaba atado a mi país" (902). En la relación poshomérica los papeles se invierten "Será la heroína quien emprenda el viaje y el hombre el que se queda esperando" (González, 2005: 15). Padrón funde en Ulises dilemas existenciales, es hombre errático. Lo sustrae del parentesco laertiano, del aura divina, para fraguar un ser conflictivo, expuesto a las desventuras terrenales.

En suma, no se pretende vislumbrar posturas patriarcales en los escritores ya citados. Más bien, se comprueban las intuiciones de este análisis, la reflexividad del arquetipo literario: el móvil restringido en La insurgente y el estatus reivindicado neomítico en Penélope. El replanteamiento artístico del mito, la dialéctica entre personajes masculinos y femeninos, la relación poshomérica héroe-heroína, y la postura que asumen los propios arquetipos (filtrándose en los mismos la voz del hacedor que los articula) genera un diálogo, una afrenta entre efigies. Las inventivas neomitológicas y la prosaica contemporánea reordenan, restituyen artísticamente las visiones milenarias para otorgar y construir nuevas fisonomías, nuevos movimientos, más orgánicos, más terrestres e incluso cónsonos con los movimientos ideológicos de vanguardia. Los ecosistemas ficcionales alcanzan otros relieves, otros esquemas que constituyen nuevas dimensiones; se confrontan y dialogan las posiciones arquetípicas, y ambientes ficcionales signados por las distintas visiones, por los estatutos patriarcales y los ideales feministas; seres perversos, orgánicos, andróginos, neomíticos, congregánse en la panorámica.

Referencias bibliográficas

DE BEAUVOIR, Simone (1981). *El segundo sexo*. Argentina: Siglo XXI.

BARRIOS Castro, José, BARRIOS Castro, Jesús y FERNÁNDEZ Durán, Benito (2001). Arquetipos femeninos en la novela histórica grecolatina. Revista Estudios Clásicos. Órgano de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Tomo 43. No. 119. ISSN 0014-1453. Consultado el 20 de marzo de 2014 desde http://www.estudiosclasicos.org/wp-content/uploads/119.pdf.

CRUZADO, Ángeles (2009). La mujer como encarnación del mal y los prototipos de perversidad, de las escrituras al cine. Revista Escritoras y Escrituras. No. 8. ISSN-e 1885-3625 (versión electrónica). Universidad de Sevilla. Consultado el 14 de abril 2014 desde http://www.escritorasyescrituras.com/downloadpdf.php/63.

HARO, Mabel (2009). Figuras subversivas femeninas en los textos de la antigüedad. Revista Escritoras y Escrituras. No. 26. ISSN-e 1885-3625 (versión electrónica). Universidad de Sevilla. Consultado el 20 de abril de 2014 desde http://www.escritorasyescrituras.com/revista-detalle.php/8/66/figuras-subversivas-femeninas-en-los-textos-de-la-antigedad.

MENESES, Guillermo (1988). *Penélope*. En Antología del cuento venezolano. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

MÁRQUEZ, Maricela (2009). La mujer nueva, la mujer salvaje y la mujer monstruo. Tres momentos en la imagen de las mujeres en la propaganda social del siglo XX (Tesis de maestría). Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo (1997). *La insurgente*. En la insurgente y otros relatos. Caracas: Monte Ávila Editores.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucia (1997). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. En *Lectura crítica de la literatura americana*. Actualidades fundacionales. Toma IV. Saúl Sosnowski (comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

GONZÁLEZ Delgado, Ramiro (2005). Penélope se hace a la mar: remitificación de una heroína. Revista Estudios Clásicos. Órgano de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Tomo 47. No. 128. ISSN 0014-1453. Consultado el 14 de marzo de 2014 desde http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_128_2005/penelope_se_hace_a_la_mar_la_remitificacion_de_una_heroina.

PÉREZ Miranda, Iván (2007). Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito. Revista Foro de Educación. No. 9. ISSN 1698-7799, ISSN-e 1698-7802 (versión electrónica). Consultado el 20 de abril de 2014 desde http://www.forodeeducacion.com/numero9/016.pdf.

UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA HISPANOAMERICANA

Nº72 Enero-Junio 2016

Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio de 2016, por el ***Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve