

Las criadas de Penélope. Escribir la violencia

Antònia Cabanilles *

Universitat de València

Resumen:

Partiendo de las reflexiones sobre la violencia de Walter Benjamin, Simone Weil y Hannah Arendt, en este artículo se analiza la reescritura que realizan Wislawa Szymborska, Sophia de Mello, Claribel Alegría, Margaret Atwood y María Zambrano de una serie de figuras míticas que sufrieron la violencia: la mujer de Lot, Eurídice, las criadas de Penélope y Antígona.

Palabras clave: Violencia, reescritura feminista de los mitos, literatura comparada.

Abstract:

From the reflections on the violence of Walter Benjamin, Simone Weil and Hannah Arendt, this essay analyzes the rewriting that Wislawa Szymborska, Sophia de Mello, Claribel Alegría, Margaret Atwood and María Zambrano make of a series of mythical figures who suffered the violence: the wife of Lot, Eurydice, the womenservants of Penelope and Antigone.

Keywords: Violence, feminist rewriting myths, comparative literature.

La experiencia de las víctimas es este reverso de la historia que ninguna astucia de la razón puede llegar a legitimar, y que más bien manifiesta el escándalo de cualquier teodicea de la historia.

Paul Ricoeur

En agosto de 1921 Walter Benjamin publicó su estudio “Para una crítica de la violencia”. En él planteaba cómo las reflexiones sobre la violencia siempre se habían centrado en los fines y habían obviado aquello que es propio de la violencia, la esfera de los medios. Esta exclusión — que él analiza en el derecho natural, donde la violencia es “un producto natural comparable a una materia prima, que no presenta problema alguno, excepto en los casos en que se utiliza para fines injustos” (Benjamin, 1991: 24)— sería reforzada tardíamente por la biología darwiniana al reconocer la violencia como medio primario y adecuado para todos los fines de la naturaleza. Las consecuencias de esa “legitimación científica” todavía se dejan sentir. Centrando su análisis en la violencia como medio, Benjamin afirma que ésta es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho: “en caso de no reivindicar alguno de estos dos predicados, renuncia a toda validez” (Benjamin, 1991: 32-33)¹.

* Cita recomendada: Cabanilles, Antònia (2007) “Las criadas de Penélope. Escribir la violencia” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 2. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902

¹ La denominada violencia gratuita sería, desde esta perspectiva, la que renuncia a su validez, ya que no es ni un fin ni un medio. Sin embargo cuando se ejerce sobre otro, cuando convierte a quien está sometido a ella en una cosa, sobre todo cuando se llega hasta el final, cuando literalmente lo convierte en un cadáver (Weil, 1940), la violencia no

El intento de establecer un nexo entre mito, violencia, derecho y destino será una de las aportaciones más importantes del estudio de Benjamin. La violencia mítica en su forma original sería pura manifestación de los dioses. No sería medio para sus fines, y apenas si podría considerarse manifestación de sus voluntades. Las leyendas heroicas, en que el héroe, como por ejemplo Prometeo, desafía con digna valentía el destino, se enfrenta a él con suerte diversa y no es abandonado por la leyenda sin alguna esperanza, demuestran que, en un sentido arcaico, los castigos divinos poco tenían de derecho conservador; por lo contrario, instauraban un nuevo derecho entre los humanos (Benjamin, 1991: 39). Sin embargo la violencia mítica tal y como se representa en la leyenda de Níobe es pura manifestación de la existencia de los dioses:

La violencia se abate sobre Níobe desde la insegura y ambigua esfera del destino pero no es en realidad destructiva. A pesar de causar la muerte violenta de los hijos de Níobe, respeta la vida de la madre que, por la muerte de sus hijos se hace aún más culpable hasta convertirse en depositaria eterna y muda de esa culpa; señal de la frontera entre humanos y dioses (Benjamin, 1991: 39).

Conservar la vida para penar, para convertirse en símbolo del poder de los dioses, de su existencia. Aquél o aquélla que quiere saber, que se atreve a hablar, a actuar, a contar, debe saber también que hay una frontera que no se debe cruzar y que el castigo será ejemplar, pues sirve para fortalecer la frontera, para marcar distancias: “el acto de establecimiento de fronteras es, aun en otro sentido, significativo para la noción de derecho” (Benjamin, 1991: 40).

Níobe es para Walter Benjamin una excelente muestra de violencia mítica. Su alarde supone un desafío al destino, y más que un castigo por la transgresión a un derecho existente supone el establecimiento de ese derecho. Otros relatos de violencia mítica, sobre todo los fundacionales, incluirán ese reto al destino con una prohibición. La existencia de un orden, de un derecho, se concreta en una sola prohibición, en ocasiones totalmente arbitraria, que sostiene, sin embargo, el principio de obediencia. Cuando la esencia de la ley es la relación mando-obediencia (Arendt, 1969) la rebelión puede salvar al ser humano de la sumisión, aunque le acarree la pérdida del paraíso.

El orden endereza a los hombres y les dispone a observar sin resistencias los mandamientos y los usos. El poder disciplina también la cultura. Produce un mundo homogéneo de representaciones en el que las ideas dominantes son las ideas de los que dominan. No sólo la espada, también el libro, el manual y el báculo son instrumentos del poder ordenador (Sofsky, 2006: 15).

La transgresión será el inicio de la historia y su misma posibilidad. Son historias de expulsiones, de caídas, de muertes y de castigos, pero también de fundaciones, de nostalgia, de saber, de humanidad, de libertad. Antes de que la violencia bélica se convierta en origen y modelo de toda

es gratuita porque siempre será fundadora o conservadora de derecho. Si con ese término se quiere hacer referencia a la arbitrariedad, a su desmesura, a no saber hasta dónde se debe obedecer, a no distinguir entre enemigo y cómplice, pues ambos llegarán a sufrirla, entonces la violencia funda un estado de terror, es la violencia absoluta. La gratuidad sólo existiría cuando se ejerce sobre uno mismo y en este caso nos encontramos con una serie de manifestaciones de la violencia permitidas a las mujeres: suicidio, mortificación, anorexia, bulimia, etc.

violencia que persigue fines naturales (Benjamin, 1991: 29), la violencia mítica habrá modelado o habrá dejado su huella en toda una serie de narraciones en las que la transgresión de la prohibición, como después sucederá en los cuentos maravillosos (Propp, 1925), no supone necesariamente que el relato se reduzca a una historia de exterminio, de rendición o de confinamiento.

Quizás por ello la tentación y la necesidad de volver a esas historias, de pervertirlas en el sentido bajtiniano, sobre todo cuando un personaje es abandonado por la leyenda sin ninguna esperanza, cuando el castigo es excesivo, cuando no sabemos ni el nombre del personaje, ni su voz, sólo el exceso, la violencia. Se trata de vislumbrar el reverso de la historia, esa experiencia de las víctimas que, como señala Paul Ricoeur (1996), ninguna astucia de la razón puede llegar a legitimar, y que manifiesta el escándalo de cualquier teodicea de la historia.

Si el mito mantiene, según Wolfgang Sofsky (2006: 8), una extraña afinidad con las ideologías políticas, ya que el explicar, justifica el contrato, la ley, el poder, podría ser un privilegio de la imaginación añadir variantes al original e indicar a las historias un camino diferente.

Haciendo uso de ese privilegio algunas escritoras han vuelto sobre esos relatos fundacionales. Se han detenido en las mujeres que aparecen y han imaginado sus voces, sus risas, su cercanía, sus modos de habitar el mundo, pero también su experiencia de víctimas, el espanto, lo que pensaron y sintieron antes de que la violencia las destruyera.

La revuelta no sólo es interesante, también interesada, se trata de no repetir la misma historia. Esos relatos están arraigados en nuestra memoria, son nuestra memoria, y también en nuestra imaginación. De ahí la fuerza crítica de este atreverse a redescubrir las metáforas y refigurar los relatos. Para Margaret Atwood si las palabras, si las historias, nos encierran, también ellas nos puede liberar: "A word after a word/ After a word is power". Las palabras son un arma cargada de pasado que hay que aprender a utilizar para extraviarse, para empezar de nuevo. Así en su poema "Spelling", de *True Stories* (1981), nos conduce del deletreo a la metáfora, a una atribución impertinente, y con ella al enigma.

How do you learn to spell?
Blood, sky and the sun,
Your own name first,
Your first naming, your first name,
Your first word.

La escritura, como indica Pascal Quignard (2006: 175), es un auténtico transporte al alma del otro a quien trata de convencer. Es la domiciliación alucinada que Catón prohibía a las mujeres, un sustraerse al mundo conocido, un tiempo pasado en otra parte, una anacoresis. Ese abismarse en el pensamiento del otro, el tiempo pasado en otra parte, la domiciliación alucinada de Margaret Atwood, de Sophia de Mello, de María Zambrano, de Wislawa Szymborska, de Claribel Alegría o de Assia Djebar nos devuelve otras imágenes, otras refiguraciones de aquella historia.

1. La comprensión

1.1. La violencia mítica

Una de las figuras míticas que es abandonada sin ninguna esperanza, a pesar de haber observado todas las reglas durante toda su vida, es la mujer de Lot (*Libro del Génesis*, capítulo 19: 26). Un gesto, una mirada hacia atrás, la convierte en estatua de sal.

Muchas escritoras volverán sobre esa figura, se abismarán en su pensamiento o reflexionarán sobre el carácter elegíaco de esa mirada, sobre un relato que enfrenta dos miradas. La de Lot, hacia el futuro, siempre adelante, guiado, inspirado, sin mirar no sólo lo que deja atrás sino a quien deja en el camino. La de su mujer, la que no tiene nombre, la que realiza ese gesto tan humano de mirar hacia el pasado. De toda estas refiguraciones sólo citaré el poema de Wislawa Szymborska², “La mujer de Lot”, en el que nos encontramos con la voz de una mujer que va desgranando, en primera persona del singular, las múltiples razones de esa mirada, ninguna de ellas concluyente. En la traducción de Elzbieta Bortkiewicz comienza así:

Miré atrás dicen que por curiosidad.
Mas, curiosidad aparte, pude haber tenido otras razones.
Miré atrás de pena por la fuente de plata.
Por descuido, mientras ataba la correa de mi sandalia.
Para no mirar más el cogote justo
de mi esposo, Lot.
Por la súbita certeza de que, si muriera,
ni siquiera se habría detenido.
Por la desobediencia de los sumisos.

A lo largo de todo el poema se repetirá la misma fórmula, “Miré atrás”, y con ella cada vez se repite el gesto prohibido. No hay arrepentimiento, sólo un deseo de dejar las cosas claras, es decir, de cuestionar la única versión de la historia. Sin descartarla, es también una posibilidad, se van esbozando otras muchas, algunas más convincentes, aunque tampoco definitivas. De hecho la propia estructura del poema va minando cualquier certidumbre. Desde la pena por lo abandonado concretado en un objeto, “la fuente de plata”, se pasa a la duda, “o quizás sólo...”, para acabar sospechando que no hubo ningún motivo: “Miré atrás de forma involuntaria:/ Fue sólo una piedra ...”. O todavía peor, que no miró atrás, sólo era una mujer mayor, “sentí la vejez en mí”, que exhausta por la carrera se había quedado rezagada, pues ni era joven como sus dos hijas, “que ya desaparecían detrás de la cima de la colina”, ni tenía el ánimo y la fuerza de la Voz que guiaba a su esposo. La repetición de la negación reforzaría esta última posibilidad:

No, no. Yo seguí corriendo,
arrastrándome y levantando el vuelo,
hasta que la oscuridad cayó del cielo,
y con ella la gravilla ardiente y las aves muertas.

² En este mismo número de *Extravío* puede consultarse el artículo de Jordi Oviedo: “La dona de Lot: de la Bíblia al tòpic literari”.

Por falta de aliento giré repetidas veces.
Quien lo viese habría pensado que bailaba.
No descarto que tuviera los ojos abiertos.
Es posible que me desplomara con el rostro vuelto hacia la ciudad.

Sorprende la ironía que domina el poema. La protagonista de la historia desconoce la causa última de su acción, ni siquiera está segura de que se produjera. Lo que no se dice, pero todo el mundo conoce, es su consecuencia. De ahí la extrañeza. Ni la ira, ni el arrepentimiento, ni la esperanza, ni el odio, ni el amor, ninguna de las grandes pasiones aparecen en el poema. Sólo la fragilidad y al mismo tiempo el temple de la mujer de Lot para distanciarse, para encontrar, como diría Arendt, “un lugar en el mundo, pero de manera irónica, es decir, sin tener que venderle el alma” (Arendt, 2001: 16), ahora que ya no está en este mundo. La muerte la ha hecho más sabia, ahora sabe que nunca el pasado se puede dominar, tampoco desde el otro lado. Pero en la escritura del mito que realiza Wislawa Szymborska se puede ir, o mejor mirar, más allá. He indicado que la estructura del poema, con la iteración de la expresión “miré atrás”, está repitiendo el gesto prohibido. Supongo que sería exagerado decir que lo está reivindicando. Mas, vindicación aparte, puede haber otras interpretaciones. Diferenciar ese gesto, esa mirada involuntaria, de otras miradas conscientes que aparecen en el poema. Oponer la acción, todo lo que se puede contar, a la pasión, al padecer, a aquello que se silencia, a lo que vino después, quizás porque no se puede contar, sólo sufrir.

Sobre este último aspecto se han iniciado otras reescrituras, insistiré, por tanto, en las miradas. En primer lugar llama la atención el rechazo a mirar, la aversión, apartar la mirada. Ahí sí que existe una acción voluntaria y una certeza. El gesto consciente no es el de “mirar atrás” sino el de apartar la mirada del “cogote justo/ de mi esposo Lot”. Después está la mirada de los otros, de los sodomitas: “sentía que me miraban desde la murallas de Sodoma/ y rompían en carcajadas sonoras, una y otra vez”³. Aquí no existe la certeza, pero sí una sensación intensa y extensa de ser observada, mirada. Frente a estas dos miradas la ausencia de las miradas que la debían sostener. La de Lot, su esposo, y la de Aquél que todo lo ve y todo lo sabe. El primero no se preocupó, no estuvo pendiente de su esposa, de que fuese a su lado, de atenderla. No se trataba de mirar atrás, de realizar el gesto prohibido, sólo mirar de reojo para comprobar que estaba a su lado, para esperarla. El ojo divino no vio y no supo, o peor, supo e ignoró que una mujer mayor, honesta, se desplomaba desfallecida. La violencia mítica, ya lo anunciaba Walter Benjamin a propósito de la leyenda de Níobe, es pura manifestación de la existencia de los dioses. Nada se puede decir sobre la justicia o la piedad.

Hay otra figura mítica que se pierde por mirar atrás: Orfeo. Pero su caso es muy diferente. Gracias a su arte había obtenido de las deidades del mundo subterráneo el don de devolver a la vida a su esposa, Eurídice. Según cuenta Ovidio en las *Metamorfosis* las Euménides sólo le

³ Estas carcajadas van precedidas de estos versos: “O quizá sólo cuando arreció el viento,/ soltó mi cabello y me levantó el vestido”. No es difícil imaginar, dado el orden de lectura, un motivo para esas carcajadas. Aunque no se relacionen sintácticamente sí que existe una relación posicional. Ante la imagen de la mujer de Lot “desvelada” los sodomitas, que están contemplando esa huida, no saben ni quieren reprimir sus carcajadas.

ponen una condición: “que no gire atrás sus ojos hasta que los valles haya dejado/ del Averno...” (X: 51-52). Cuando ya estaban alcanzando la salida, “ávido de verla/ giró el amante sus ojos” (X: 56-57). Orfeo se convertirá en el padre de los poetas. Maurice Blanchot rescatará esa mirada, su deseo y su visión para teorizar sobre el origen de la escritura, del arte. Nada sabemos de la visión de la mujer de Lot, tampoco de la de Eurídice, de sus espantos. En la versión de Ovidio el narrador excusa de antemano la impaciencia de Orfeo y sus consecuencias: “Y ya por segunda vez muriendo no hubo de su esposo,/ de qué quejarse, pues de qué se quejara, sino de haber sido amada” (X: 60-61). Pronunciando un último “adiós”, que ya apenas llega a los oídos de Orfeo, Eurídice vuelve a perecer. Primero fue huyendo de Aristeo, ahora siguiendo a Orfeo. Virgilio en las *Geórgicas*, libro IV, había elaborado con más intensidad el instante de la pérdida. En sus versos, y es uno de los momentos más bellos, se encuentra el lamento de Eurídice⁴:

Y ya volviendo sobre sus pasos, había superado todos los imprevistos, y Eurídice, a la que había recuperado, llegaba a las auras de arriba, siguiéndole detrás (pues Prosérpina le había puesto esta condición), cuando cogió al imprudente enamorado un acceso súbito de locura, perdonable ciertamente, si los manes supiesen perdonar. Se detuvo, y ya al borde mismo de la luz, sin acordarse, ay, y sin poderse contener, se volvió para mirar a su querida Eurídice. En ese instante, todo su esfuerzo se perdió, quedó roto el pacto del cruel tirano y por tres veces se oyó un fragor en las marismas del Averno. Ella grito: “¿Qué locura, qué locura tan grande me ha perdido, desgraciada de mí, y te ha perdido, Orfeo? He aquí que por segunda vez los hados crueles me hacen volver y el sueño cierra mis ojos embriagados. Y ahora, adiós. Me llevan envuelta en la vasta noche, y tiendo hacia ti, sin ser tuya, ay mis manos impotentes”. Dijo, y de repente escapó de su vista ... (IV, 485-495).

Tampoco en esta ocasión las quejas de Eurídice van dirigidas hacia Orfeo, hacia su imprudencia, aunque señale la locura que los pierde. ¿La locura de él es la responsable de que ella se pierda y también de que él se pierda? ¿Pero cuál es la locura, el deseo de Eurídice? Ella sólo señala la crueldad de los hados. El narrador ya había advertido que los culpables son los hados, y que el gesto de Orfeo es “perdonable ciertamente, si los manes supiesen perdonar”. Pero ni el Dios de Lot supo perdonar ni los hados saben perdonar. Eso sí, Lot y Orfeo conservan la vida y, como decía Walter Benjamin a propósito de los héroes míticos, no son abandonados por la leyenda sin alguna esperanza. Aunque sus cuerpos sean sacrificados, alimento para sus hijas y para las bacantes, el primero fundará nuevas dinastías⁵ y el segundo resucitará en cada canto.

De las múltiples Eurídicés que renacen en la poesía me detendré solamente en dos autoras que se acogen al privilegio de la imaginación para proponer caminos diferentes a esa historia. La

⁴ Las palabras de Eurídice en la lengua de Virgilio:

Illa, Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? En iterum crudelia retro
Fata vocat, conditque natantia lumina somnus.
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!
dixit et ex oculis subito, ...

⁵ Origen de moabitas y ammonitas: “y así engendraremos de nuestro padre descendencia” (*Génesis*, 19: 34).

primera es Sophia de Mello, con dos poemas. En el “Soneto de Eurydice”, *No tempo dividido* (1954), la fuerza del canto de Orfeo es tan grande que Eurídice, en primera persona, cuenta cómo muere para que su rostro se acople a la máscara funeraria que ha encendido el deseo de Orfeo.

A Eurydice perdida en el aroma
Y en las voces del mar buscaba Orfeo:
Ausencia que poblaba tierra y cielo
Y cubre de silencio el mundo entero.

Así bebí mañanas de neblina
Y dejé de estar viva y ser yo misma
A la busca de un rostro que era el mío
Que era mi rostro auténtico y secreto

Pero ni en las mareas ni espejismos
Pude encontrarte. Erguíase solamente
El rostro liso y puro del paisaje.

Y despacio tornéme transparente
Como muerte nacida a imagen tuya
Y en el mundo perdida estérilmente.

Aunque el mito órfico atraviesa toda la poesía de Sophia de Mello encontramos, cuarenta años después de publicar el poema citado, a “Eurydice em Roma”, *Musa* (1994):

Por entre clamor e vozes oiço atenta
A voz da flauta na penumbra fina.

E ao longe sob a copa dos pinheiros
Com leves pés que nem as ervas dobram
Intensa absorta —sem virar para trás
E já separada— Eurydice caminha

Es otra mujer. Aprendió que vivir sólo para ser la representación del deseo del otro no era vivir, era una pérdida estéril. Ahora ya no depende de la mirada de Orfeo. Tampoco se girará hacia atrás, ni para comprobar si la sigue, ni para ver lo perdido. Sabe que ese gesto nos pierde, como sucedió con la mujer de Lot y con Orfeo, pero, sobre todo, sabe que no hay nada que mirar. Intensa, absorta, Eurídice camina.

Margaret Atwood es la otra autora elegida. La escritora canadiense, al igual que la poeta lusa, se abisman en la figura de Eurídice para expresar su memoria lastimada, la violencia sufrida, pero también, como acabamos de apuntar, para recorrer otros caminos. Dos poemas de *Interlunar* (1984)⁶, “Eurydice” y “Orpheus (1)”, nos devuelven otra vez al mito. En el primero no conocemos quién se hace cargo de la enunciación. No es Eurídice, a ella va dirigido el poema, es una voz que puede contar, que sabe lo que no dice el mito, el pasado de Eurídice y Orfeo, es

⁶ Amparo Arróspide en “El corazón de las tinieblas” (1999) incluye seis poemas en inglés de *Interlunar* (1984) y sus respectivas versiones al español, entre ellos están los dos citados www.ucm.es/info/especulo/numero13/atwood.html. También existe la traducción de Luis Marigómez, *Luna Nueva* (2000).

una voz que conoce la historia entera. Orfeo va a buscar a Eurídice para pedirle que vuelva, prometiéndole que esta vez no será igual, que él va a cambiar... Una historia demasiado familiar para entrar en la categoría de mito. No es una canción, es una cantinela.

He is here, come down to look for you.
It is the song that calls you back,
a song of joy and suffering
equally: a promise:
that things will be different up there
than they were last time.

Ese saber le otorga a esa voz la capacidad de predecir el futuro, lo que sucederá si Eurídice decide seguir a Orfeo: “it is not thought him/ you will get your freedom”.

La voz de Eurídice conforma el segundo poema, “Orpheus (1)”, y en esta ocasión sí que nos encontramos con el fragmento más conocido, después de la bajada al Averno, la ascensión y el instante de la pérdida, pero ahora contado desde otro lugar. El mito glorifica el deseo de Orfeo, su poder y su fracaso, y cómo al perder gana. Los versos de Margaret Atwood cuentan la historia de una mujer que debe seguir a su marido y volver a la luz que una vez la asesinó, a pesar de que ella no desea ese regreso, sabiendo, como lo sabía la Eurídice del primer poema de Sophia de Mello, que viva morirá para convertirse en la alucinación de Orfeo.

You walked in front of me,
pulling me back out
to the green light that had once
grown fangs and killed me.
I was obedient, but
(...)
..... the return
to time was not my choice.

A pesar de todo la fuerza del canto de Orfeo, su esperanza, hacen que le siga. Volver a la luz es comenzar a sufrir la violencia del tiempo, “there was dirt on my hands and I was thirsty”, pero él, como dice el poema de Virgilio, *immemor*, olvidándolo todo excepto su deseo, se gira, realiza el gesto prohibido. El castigo de Orfeo es la pérdida de Eurídice porque ella es suya, es su creación. El último verso, con su carácter sentencioso, deja la cuestión zanjada: “you could not believe I was more than your echo”. El reverso del mito es el dolor de Eurídice, su memoria lastimada. Una memoria que Sophia de Mello o Margaret Atwood, pero también Hilda Doolittle o Marina Tsvetáieva, han comenzado a construir, a contar, porque “a pesar de que el relato no resuelve ningún problema, no alivia ningún sufrimiento y *no domina nada de una vez para siempre*, cada vez que el historiador o el poeta cuentan una historia añaden algo al repertorio de un mundo que nos sobrevivirá” (Birulés, 1995: 11).

1.2. La violencia bélica

A ese deseo interesado, a ese privilegio de la imaginación para añadir variantes al original o para indicar a las historias un camino diferente, responde el continuo retorno a los relatos canónicos. En esta ocasión se trata de volver a la *Odisea*, y aunque todavía los dioses no nos habían abandonado, la violencia que vamos a analizar es la que ejercen los seres humanos sobre sus semejantes para intentar demostrar que no lo son. Desconociendo que lo que nos hace semejantes es, como señaló Simone Weil, que todos al nacer estamos destinados a sufrir la violencia: el fuerte no es nunca absolutamente fuerte ni el débil absolutamente débil, pero uno y otro lo ignoran. No se creen de la misma especie (2003: 89).

El canto XXII de la *Odisea* describe la matanza de los pretendientes de Penélope, desde Antínoo hasta Liodes. Los motivos los enuncia el propio Odiseo: “a éstos los destruyeron el destino de los dioses y sus hechos criminales (...). Por eso, por sus afrentas, sufrieron esa suerte infame”. Después de estas palabras inquiere a Euriclea para que le informe sobre la actitud de las mujeres durante su ausencia: “Así que, a tu vez, cuéntame de las mujeres de la casa quiénes me deshonoran y quiénes me son leales”. La honra y la lealtad de las esclavas, su destino, dependerá del juicio de Euriclea, la querida nodriza. Los dioses no se ocupan de estos menesteres. Ni siquiera merecerán la espada o las flechas de Odiseo, éste delega en su hijo, Telémaco, quien, contraviniendo las órdenes recibidas, todavía las humilla más al privarlas de la muerte limpia de la espada.

Al igual que sucedía con la mujer de Lot y con Eurídice nos encontramos con unos personajes sobre los que ejerce una violencia extrema que acaba con sus vidas. Pero ahora no se trata de violencia mítica, de manifestación de la existencia de los dioses, de estatuas de sal o del silencio del Averno, ahora no existe más que la descripción de los hechos, el paso de la vida a la muerte de unas mujeres, de unas esclavas, que ni siquiera tienen nombre. Sólo ese tránsito, nada más. Eso sí, a través de una descripción precisa, cruda, con una comparación magnífica. En la versión de Carlos García Gual (XXII, 460-480) leemos:

Así dijo, y enlazando la soga de un navío de azulada proa a una elevada columna rodeó con ella la rotonda tensándola a una buena altura, de modo que ninguna llegara con los pies al suelo. Como cuando los tordos de anchas alas o las palomas se precipitan en una red de caza, extendida en un matorral, al volar hacia su nido, y les aprisiona un odioso lecho, así ellas se quedaron colgadas con sus cabezas en fila, y en torno a sus cuellos les anudaron los lazos, para que murieran del modo más lamentable. Agitaron sus pies un rato, pero no largo tiempo.

La matanza de las criadas de Penélope se compara con una escena de caza degradante, con trampa, en la que las víctimas no tiene ni la posibilidad de huir. La diferencia de las criadas con los tordos y las palomas es que éstos mueren creyendo regresar a su nido, mientras que ellas saben adónde van, de hecho son cadáveres ofreciendo sus cuellos para que les pasen la soga.

Existe una distancia insalvable entre la *Iliada* y la *Odisea*. Según Simone Weil nada de lo que han producido los pueblos de Europa es tan valioso como la *Iliada*, el primer poema conocido que aparece en uno de estos pueblos. Quizá podamos reencontrar ese genio épico, apunta,

cuando sepamos que no hay nada al abrigo de la suerte, cuando sepamos no admirar nunca la fuerza, ni odiar al enemigo ni menospreciar a los desgraciados. “Dudo que se produzca pronto”. Con estas palabras, en 1940, finalizaba su ensayo (2005: 109). La *Odisea*, sin embargo, es otra historia, mucho más cercana, que se repite, que todavía se está escribiendo, en la que se llega a odiar al enemigo y se menosprecia a los desgraciados. La actualidad de la *Odisea* tiene otras caras. Carlos García Gual recuerda al respecto los comentarios de Claudio Magris: “literatura y viaje aparecen estrechamente vinculados, en una análoga exploración, destrucción y recomposición del mundo y del yo” (2004: 9). Y los de Harold Bloom: “ningún personaje literario occidental, es tan recurrente como Odiseo, el héroe homérico más conocido por su nombre latino, Ulises” (2004: 32). Ambas opiniones remiten al eje central de la epopeya. Sería imposible comparar la magnitud de esa recurrencia con la de otros personajes, aunque Penélope también será revisitada, bien como modelo de esposa fiel, bien como una mujer que teje una estrategia para alejar tanto a los pretendientes como a su esposo. Pero no es lo mismo. Tampoco es lo mismo si cambiamos la perspectiva, si se vuelve a la *Odisea* para contar la historia de los que no viajan, de los que esperan y desesperan en Ítaca.

Esta es la posibilidad que desarrolla Claribel Alegría en su poema “Carta a un desterrado”, de *Saudade* (1999). Una “discreta” Penélope decide tomar las riendas de su vida y no esperar a Odiseo. Es un relato retrospectivo que llega hasta el presente: “De mi amor hacia ti/ no queda ni un rescoldo/ Telémaco está bien/ ni siquiera pregunta por su padre/ es mejor para ti/ que te demos por muerto”. La carta finaliza con un ruego: “No vuelvas, Odiseo/ te lo suplico./ Tu discreta Penélope”.

Robert Graves, con *La hija de Homero* (1955), ahondó en esas diferencias. Contó la historia desde la espera, pero no sólo, también propuso una nueva autoría. La princesa Nausícaa había salvado a Femio de la mataza de sus pretendientes. El favor tenía un precio:

Puesto que eres un Hijo de Homero y sólo tu gremio tiene el privilegio de cantar en las cortes de Grecia, exijo que apruebes, cantes y hagas circular un poema épico compuesto por mí, en el que ya estoy trabajando (...). Comienza con los versos de introducción de *El regreso de Odiseo*, hasta su visita a los latófagos. (...). La *Iliada*, que admiro, ha sido ideada por un hombre, para hombres; esta epopeya, la *Odisea*, será ideada por una mujer, para mujeres. Entiende que soy una hija recién nacida de Homero, y escucha con atención (Graves, 2005: 372-373).

Aunque en esta versión algunas criadas tienen nombres como Melanto sufren la misma violencia⁷. Esta vez la reina Arete, madre de Nausícaa, es quien decide su final, sin tener en cuenta la propuesta de la princesa de venderlas en el mercado de esclavos fenicios: “No hija, los hombres murieron para apaciguar a los espíritus de tu hermano y tu tío. Las mujeres deben

⁷ La descripción de la matanza en Graves es la siguiente: “Clitóno [hermano de Nausícaa] amarró a las doncellas, hizo un dogal en un extremo de una maroma de barco y obligó a cada una por turno a meter la cabeza en él. El otro extremo de la maroma, frotado con grasa de cerdo, había sido pasado por encima del lomo del tejado de la cámara abovedada de mi padre. A una señal de Clitóno, Eumeo, Filecio y sus camaradas tiraban de la cuerda, clavando los talones en el suelo, hasta que la víctima era izada lentamente en el aire. Cuando la cara se le ponía negra, la dejaban caer y otra mujer corría su misma suerte” (2005: 362).

morir para apaciguar el espíritu de Ctímene. Aquí hacemos justicia de reyes” (Graves, 2005: 360).

La domiciliación alucinada que propone Margaret Atwood en *Penélope y las doce criadas* (2005) es mucho más radical, también más irónica. El punto de vista, como en los casos anteriores, es imposible, es el de unas muertas, Penélope y el coro de sus doce criadas asesinadas. Sería interesante comparar la voz de Penélope con la de otras muertas, especialmente con la mujer de Lot de Wislawa Szymborska. Ambas comprueban que nunca se domina nada de una vez para siempre, ni siquiera después de la muerte: “«Ahora que estoy muerta lo sé todo», esperaba poder decir; pero, como tantos otros de mis deseos, éste no se hizo realidad” (Atwood, 2005:19). O que todas las versiones oficiales hablan una misma lengua: “¿Y en qué me convertí cuando ganó terreno la versión oficial? En una leyenda edificante. En un palo con el que pegar a otras mujeres” (Atwood, 2005: 20). Penélope, una sombra sin voz, tejerá su propia versión.

Esa historia, con toda su ironía y con sus diferencias respecto a la versión oficial, es la de un personaje principal, con nombre, es un relato canónico. Por eso el Coro de las criadas va dando la réplica o el contrapunto irreverente a todas esas historias “personales”. Es un brillante homenaje de Margaret Atwood al uso de esos coros en el teatro clásico⁸. No es un relato de una sola voz. En la historia de Penélope se intercalan las intervenciones del Coro, y aunque el relato comience con ella, el Coro tiene la última palabra.

Las criadas recuerdan perfectamente una parte de la historia, no necesitan otra versión, conocen la violencia porque la han sufrido en su forma extrema. Saben del placer que le producía a Odiseo el miedo de sus víctimas, han padecido la injusticia. En el reino de Hades, después de tanto siglos, permanecen suspendidas en el aire, recordando el modo en que las asesinaron: “sus pies, que todavía se agitan, no tocan suelo” (Atwood, 2005, 177). La ironía, pero sobre todo sus risas, socavarán cualquier autoridad, y aunque se escenifique un juicio, serán ellas las que administrarán justicia, las que conseguirán que Odiseo no descansa en paz.

La primera intervención del Coro, “Canción de saltar a la cuerda”, es su presentación, una burla de la recomendación de no mentar la sogá en casa del ahorcado. Leemos los primeros versos de esa canción:

somos las criadas
que mataste
las criadas traicionadas

colgadas en el aire
quedamos agitando
los desnudos pies

tú te desahogabas
con cada diosa, reina y ramera
con que te cruzabas

⁸ “La costumbre de parodiar la acción principal aparecía en las obras satíricas interpretadas antes de las obras dramáticas serias” (Atwood, 2005: 186).

nosotras ¿qué hicimos?
mucho menos que tú
fuiste injusto

tú tenías la fuerza
de la lanza
el poder de la palabra

Después de esta presentación, el lamento, réplica a la infancia de Penélope: “nosotras también fuimos niñas”. En él van describiendo una infancia que no merece tal nombre: “nos ponían a trabajar en el palacio cuando todavía éramos unas crías; trabajábamos como esclavas, de sol a sol, y no éramos más que crías” (Atwood, 2005: 29). La violencia convierte al ser humano, a unas niñas, en cosas: “si nuestros amos o los hijos de nuestros amos o un noble que estaba de visita o los hijos de un noble que estaba de visita quería acostarse con nosotras, no podíamos negarnos” (2005: 29-30). Sin embargo ellas sabían, veían, que había otra vida, la que ellas no tenían: “nosotras también queríamos bailar y cantar, también queríamos ser felices”(2005: 30). Cuando se hicieron mayores se rebelaron, asumieron el insulto que les habían dedicado desde niñas, y ahora sí fueron “cochinas”: “nos revolcábamos en la paja, en el barro, en el estiércol, en los lechos de suave vellón (...). Apurábamos el vino que quedaba en las copas. Escupíamos en la bandeja (...). por la noche, reunidas en nuestro desván, reíamos a carcajadas. Robábamos cuanto podíamos” (2005: 30).

El coro de las criadas tendrá desde el principio un registro mucho más amplio que Penélope. La reina, que reconoce que en su época no había nada más ridículo que un aristócrata metido a artista, sólo sabe tejer su versión con un hilo, el del relato retrospectivo. Ellas dominan la canción popular, la de amor, la de saltar a cuerda, el planto, el idilio, la saloma, la balada. Pero no sólo saben cantar, también se atreven con la nuevas tecnologías: graban en vídeo el juicio de Odiseo. E incluso son capaces de ofrecer una conferencia bien documentada sobre antropología. Ante un auditorio de “mentes educadas” van lanzando hipótesis que explican, y hasta justifican, sus muertes.

Podríamos continuar. ¿Les gustaría ver algunas vasijas pintadas, algunas tallas de diosas? ¿No? No importa. Se trata de que no se emocionen ustedes demasiado respecto a nosotras, queridas mentes educadas. No tienen que considerarnos ustedes muchachas reales, de carne y hueso, que sufrieron de verdad, que fueron víctimas de una injusticia real. Eso resultaría demasiado turbador. Olviden los detalles sórdidos. Considérennos puro símbolo. No somos más reales que el dinero (Atwood, 2005: 157).

Las criadas conseguirán que en el siglo XXI Odiseo se siente en el banquillo de los acusados, pero cuando éste lo tiene todo perdido —la declaración de Penélope ha sido decisiva—, su abogado defensor invoca a Palas Atenea, y la diosa de los ojos glaucos de nuevo lo salvará, lo hará desaparecer. Pero esta vez las criadas se irán con él, dictarán la sentencia y, sobre todo, se encargarán de aplicar la condena: Odiseo nunca descansará en paz, su espíritu nunca se

apaciguará, porque siempre “iremos tan pegadas a ti como tu sombra, suaves e infalibles como la cola adhesiva. Las bonitas doncellas, todas en fila” (Atwood, 2005: 181).

Aventurarse en el espacio público, volver a contar una historia mientras siga vivo el significado de los sucesos, no domina nada de una vez para siempre, pero, como señala Hannah Arendt, “revela el significado de aquello que de otra manera seguiría siendo una secuencia insoportable de meros acontecimientos” (2001: 112). La comprensión, el título de este apartado, significa examinar y soportar conscientemente toda esa carga de violencia sin que eso suponga negar su existencia ni someterse a su peso: “humanizamos aquello que está sucediendo en el mundo y en nosotros mismos por el mero hecho de hablar sobre ello y mientras lo hacemos aprendemos a ser humanos” (Arendt, 2001: 35).

2. La justicia

Desearía acabar con *Antígona* de Sófocles, con la violencia que se ejerce sobre el personaje que da nombre a la tragedia. Me he referido a la mujer de Lot, a Eurídice, a las criadas de Penélope, personajes de relatos fundacionales sobre los que se ejerce una violencia que acabará con ellas. También se podría decir lo mismo de Antígona, pero hay enormes diferencias. No se trata de incidir en el carácter emblemático del personaje, en interpretar a Antígona únicamente como símbolo de los valores de la familia, porque como señala Pierre Vidal-Naquet:

Desde Hegel, hemos dejado de creer que oponga el culto a los dioses del *oikos* y la razón de Estado. Los dos campos se interfieren, y también Creonte habla en nombre de los valores de la familia, mientras que Antígona llega a hablar en nombre de la ciudad. Los tebanos, dice, “piensan como ella, pero cierran la boca” (509). En cuanto a Creonte, ve en Antígona una candidata a la ginecocracia: “Desde ahora, ya no soy yo el hombre, sino ella” (484) (Vidal-Naquet, 2004: 56-57).

Antígona es hija y hermana, y eso marca su destino, pero también hubiese podido, como Ismene, no actuar, elegir el silencio y la sumisión. Antígona tiene nombre y voz, y sobre todo actúa. Si nos atenemos a las cuatro modalidades del poder de actuación acotadas por Paul Ricoeur (1999), podemos comprobar cómo Antígona reúne y hace efectivo ese potencial: puede decir, puede hacer, tiene la capacidad de contar y de contarse, y de responder así a la pregunta: ¿quién soy yo? y, finalmente se reconoce como responsable de las consecuencias de sus actos. Una mujer es la representación de la conciencia humana. Acción y palabra. La violencia que se ejerce sobre ella es ejemplar, pero a pesar de ese destino es digna de admiración. No podemos decir lo mismo de la mujer de Lot, de Eurídice, de las doce criadas, ya que en sus relatos de origen son sombras que se desvanecen, manifestación de la violencia de los dioses y de los héroes. Si no tienen voz, ni nombre, ni actúan, si no son, entonces nadie se responsabiliza de su dolor. La violencia será fundadora o conservadora de derecho. Por eso el dios de Lot, las manes y Odiseo quedan impunes. Por eso, también, la escritura, el abismarse en esos personajes para escribir la violencia, para comprender, para imaginar otros caminos.

En *Antígona* los dioses no intervienen: “¿De què em serveix, pobra, girar encara els ulls cap als déus?” (922-3). Han abandonado Tebas: “els déus ja no accepten de nosaltres l'oració dels sacrificis” (1020), dice Tiresias. Incluso el saber del adivino, “la condició dels homes vol que sigui comú a tots l'error; però quan ha errat, un home ja no és pec ni infeliç si, havent caigut en mal, repara i no és incommovible” (1024-1028), llega demasiado tarde. Creonte realizará las exequias que le corresponden a Polinices, pero mientras repara su error se desencadena el drama. Perderá a su hijo y a su mujer por ejercer la violencia. Es culpable, no hay redención, ni escapatoria: “damunt el meu front s'ha abatut un destí incomportable” (1345-6). Como en el mito de Niobe, se respeta la vida de Creonte para que sea aún más culpable, para que sufra, para que se convierta en el depositario eterno y mudo de esa culpa. La tragedia ática, al menos la de Esquilo y la de Sófocles es, según Simone Weil, la verdadera continuación de la epopeya⁹. El pensamiento de la justicia la ilumina sin intervenir en ella nunca; la fuerza aparece en su fría dureza, siempre acompañada de los efectos funestos de los que no se escapa ni el que se sirve de ella ni el que la padece (2003: 106).

Las reescrituras que se han hecho de *Antígona* son de otra índole a las analizadas en este trabajo. Es suficiente citar el estudio fundamental de George Steiner para demostrar cómo se puede hacer a través de *Antígona* la historia de la conciencia europea (Vidal-Naquet, 2004: 41). Las múltiples dialécticas que articulan la intriga de *Antígona* están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora y lo serán mañana (Steiner, 2000: 358). No se trata de volver para decir lo que la historia silencia, sino para decir lo que la historia repite sin que la podamos silenciar: nuestra incapacidad para vivir una piedad sin dioses.

Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda la historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, ¿qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya, y casi sin sangre, pero en virtud de una historia, enredada en una historia? Puede pasarse el tiempo, y la sangre no correr ya, pero si sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo. Condenándolo. Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir (Zambrano, 1989: 230).

A diferencia de la mujer de Lot, de Eurídice, de Penélope y las doce criadas, su voz no nos llega del más allá. María Zambrano (1989: 213) sitúa su Antígona en un espacio liminar, en el momento del tránsito, dándole tiempo para decir su delirio, en el último tiempo que su voz puede ser oída. Le concede un segundo nacimiento que coincide no con su muerte, sino con el acto de ser enterrada viva: “un segundo nacimiento que le ofrece (...) la revelación de su ser en todas sus dimensiones; segundo nacimiento que es vida y visión en el *speculum justitiae*”.

⁹ Para Weil la *Iliada* es la única verdadera epopeya que tiene Occidente. La *Odisea* sería una excelente imitación de la *Iliada* y de poemas orientales. La *Eneida*, una imitación que pese a ser brillante queda deslucida por la frialdad, el énfasis y el mal gusto. Y las canciones de gesta no han conseguido la grandeza por falta de equidad (Weil, 2003: 106).

Bibliografía

- Alegría, Cl. (1999). *Saudade*. Madrid: Visor.
- Arendt, H. (2001 [1968]). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa. Trad. de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro.
- Arendt, H. (2005 [1969, 1970]). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial. Trad. de Guillermo Solana.
- Atwood, M. (1981). *True Stories*. Toronto: Oxford University Press.
- Atwood, M. (1984). *Interlunar*. Toronto: Oxford University Press.
- www.ucm.es/info/especulo/numero13/atwood.html Trad. de Amparo Arróspide.
- (2000). *Luna nueva*. Barcelona: Icaria. Trad. de Luis Marigómez.
- Atwood, M. (2005). *Penélope y las doce criadas*. Barcelona: Ediciones Salamandra. Trad. de Gemma Rovira.
- Benjamin, W. (1991 [1921]), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus. Trad. de Roberto Blatt.
- Birulés, F. (1995). *La especificidad de lo político: Hannah Arendt*. Valencia: Episteme. Col. Eutopías, vol. 89
- Djebar, A. (2004 [1991]). *Lejos de Medina*. Madrid: Alianza Editorial. Trad. de Santiago Martín.
- Graves, R. (2005 [1955]). *La hija de Homero*. Barcelona: Edhasa. Trad. de Floreal Mazía.
- Homero. (2004). *Odisea*. Madrid: Alianza editorial. Versión de Carlos García Gual.
- Mello Breyner, Sophia de (2000 [1954]). “Soneto de Eurydice” en *Antología poética*. Madrid: Huerga y Fierro editores. Trad. de Carlos Clementson.
- Mello Breyner, Sophia de (1994). *Musa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Trad. de Ana Pérez Vega.
- www.cervantesvirtual.com/servlet/Sirveobras/12257292C
- Quignard, P. (2006 [1994]). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Editorial Minúscula. Trad. de Ana Becció.
- Ricoeur, P. (1996 [1985]). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI. Trad. de Agustín Neira.
- Ricoeur, P. (1999 [1997]). “Respuesta a mis críticos”. *Fractal* 13: 129-137. Trad. de Flora Botton-Burlá.
- <http://www.fractal.com.mx/F13ricoe.html>
- Sòfocles. (1951). *Tragèdies. Les dones de Traquis. Antígona*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Trad. de Carles Riba.
- Sofsky, W. (2006 [1996]). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores. Trad. de Joaquín Chamorro.

- Steiner, G. (2000). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de occidente*. Barcelona: Gedisa. Trad. de Alberto L. Bixio.
- Szyborska, W. (1997). *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. Madrid: Hiperión.
- Vidal-Naquet, P. (2004 [2001]). *El espejo roto. Tragedia y política en la Grecia antigua*. Madrid: Abada Editores. Trad. de Mar Llinares.
- Virgilio (2004). *Bucólicas, Geórgicas*. Madrid: Alianza. Trad. de Bartolomé Segura.
- Weil, S. (2003 [1941]). “La *Iliada* o el poema de la força”. In: *Escritos sobre la guerra*. Valencia: Bromera. Trad. de Anna Berenguer e Isabel Ortega.
http://hjg.com.ar/txt/sweil/sw_iliada.html
- Zambrano (1989 [1967]). *La tumba de Antígona*. Barcelona: Editorial Anthropos.