FUNCION DEL MITO EN LOS VIAJES DE PENELOPE DE JUANA ROSA PITA *

POR

JESUS J. BARQUET
Tulane University

Refiriéndose a Cuba y al necesario regreso de los exiliados cubanos de finales del siglo XIX, José Martí dijo una vez que «las palmas son novias que esperan»¹. A finales de este siglo, César Leante, por sólo citar casos aislados, retoma en su novela, aún inédita, *Calambour* esa representación de la Isla como una Itaca que espera el regreso del esposo exiliado:

Regresar era la palabra de orden. Miles de Ulises criollos remando como endemoniados para alcanzar las playas de su cobriza Itaca. Y las Penélopes esperando aquí, halando, ofreciendo como atracción irresistible la sábana nupcial².

El mito de Ulises y Penélope constituye aquí la representación metafórica del regreso a la Isla de muchos emigrados cubanos a principios de la década del sesenta con motivo del triunfo de la revolución de 1959. Pero no terminó allí el ciclo, al parecer fatal, de exilios y retornos, sino que al cerrarse uno se abrió otro: el exilio provocado por dicha revolución.

Este exilio, que lleva ya más de veinte años, ha encontrado también su representación literaria, a través del mito antes mencionado, en el poemario *Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita³. Pero en nuestro estudio de la función del mito de Ulises y Penélope en dicho poemario no nos

---

* Ponencia presentada en la Sala de Comisiones de la Universidad de la Sorbona de París el 13 de mayo de 1987.

¹ José Martí, *Sus mejores páginas*, ed. Raimundo Lazo (México: Porrúa, 1970), p. 57.

² César Leante, «Calambour», en *El Gato Tuerto*, núm. 7 (1987), p. 15.

³ Juana Rosa Pita, *Viajes de Penélope* (Miami: Solar, 1980), prólogo de Reinaldo Arenas. Todas las referencias de página serán de esta edición y aparecerán dentro del texto. Abreviatura empleada: VP.

limitaremos exclusivamente a esta referencialidad histórico-espacial y sus ulteriores implicaciones teóricas, sino que describiremos también cómo gracias al mito se inserta la autora en cierto espacio literario cubano descrito por José Lezama Lima y establece allí sus propios derroteros en temas tales como las relaciones —presentes ya desde el *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón— entre historia, mito y poesía y entre paisaje y escritura; el sentido ético de la resistencia desde la cultura y la posibilidad de definir una sensibilidad insular cuya existencia constatable sirva, como señala Lezama Lima, «para integrar el mito que nos falta»⁴. Asimismo, señalaremos algunas de las mutaciones que Pita provoca en el mito de Ulises y Penélope al incorporarlo no como una imagen pasajera en su poemario, sino como el código fundamental al que cada poema y paratexto se afilia, ya explícita, ya implícitamente.

Frente al aspecto parcial y/o erróneamente generalizador de muchas definiciones del mito, hemos preferido adoptar una postura ecléctica, la cual nos parece la más apropiada al objeto de estudio⁵. Por otra parte, la incorporación del mito de Ulises y Penélope que realiza Pita no es afín al principio romántico de originalidad a ultranza, sino a otro más apropiado de tradición literaria que, comenzando con el propio Homero, cuando retoma y fija literariamente los mitos que le precedieron, llega hasta nuestros días con autores como Joyce, Rilke, Borges y Roa Bastos⁶. También

⁴ José Lezama Lima, *Obras completas*, vol. II (México: Aguilar, 1976), p. 51.

⁵ En su *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, trad. Antonio Pigrau Rodríguez (Barcelona: Barral, 1973), G. S. Kirk señala que «los mitos difieren enormemente en su morfología y su función social» y «no hay ninguna definición del mito, ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales» (p. 21). En este sentido, Marcelino C. Peñuelas (*Mito, literatura y realidad* [Madrid: Gredos, 1965]) habla no sólo del carácter exclusivista de las numerosas definiciones del mito que existen, sino también de nuestra imposibilidad de reducir su ser «camaleónico» a elementos fijos y constantes, «porque al parecer su esencia es racionalmente inaprehensible, inefable» (p. 10). Por tales razones consideramos impropio el criterio de algunos mitólogos que, siguiendo sus cerradas definiciones, excluyen del Parnaso mítico a la figura de Penélope por carecer de un origen divino. Preferimos repetir con Kirk que «muchos episodios humanos de (o implicados por) estos poemas [homéricos] han adquirido categoría mítica arquetípica sobre todo a causa de la especial textura conferida a la leyenda por la presencia de los dioses: episodios como el rapto de Helena, la elección de Aquiles, su amistad con Patroclo, la muerte y mutilación de Héctor, la ruina que se cierne sobre Troya, el regreso y venganza de Odiseo, la perseverancia de Penélope». Todos estos episodios, sigue diciendo Kirk, conservados de una forma u otra en la tradición oral y escrita, «se han convertido en paradigmas míticos en el pensamiento y literatura subsiguientes» gracias a un proceso secundario de desarrollo que les ha otorgado «los altos tonos de fantasía que muchos otros mitos poseen desde el principio, en virtud de sus propios temas o de su esencial contenido de poderes sobrenaturales» (*op. cit.*, pp. 49-50).

⁶ Así lo ha advertido también el crítico italiano Pietro Civitareale: «El discurso poético de Juana Rosa Pita se ha venido paso a paso enriqueciendo con un motivo centralísimo de

es afín a la propia naturaleza repetitiva del mito, la cual le permite su infinita renovación o adaptación a los diferentes contextos culturales que, con nueva voz, intención y función, lo convocan. Pero esta sucesiva renovación del mito atenta, paradójicamente, contra otra faceta de su naturaleza: si bien el hecho de que un autor retome ciertos mitos constituye una manera de revitalizarlos, el hacerlo de forma escrita «les resta *vida*», lo cual ha venido ocurriendo ya desde Homero y los trágicos griegos ⁷. Trataremos aquí de determinar esa «vida», que llamaremos función, que el mito de Ulises y Penélope tiene en el contexto cultural de su autora, es decir, en el exilio cubano posrevolucionario.

Primeramente debemos señalar las transformaciones producidas por la nueva voz autorial que en *VP* convoca al mito y por el género elegido, la poesía lírica, con un «yo» presente desde el primer verso: «Me ha dado por crearme Penélope» (p. 15). No estamos frente a la narración omnisciente y externa propia de la épica, sino frente a una identificación psíquica emocional del «yo» autorial con uno de sus personajes míticos: Penélope. Una consiguiente encarnación del mismo ocurrirá más adelante cuando el «yo» de varios poemas pueda relacionarse con la voz autorial y con Penélope indistintamente.

Este proceso de confluencia de «yos» requiere analizarse según los tres tipos de «yos» que John B. Vickery detecta como consecuencia directa de «the subject-object relation obtaining between poem as utterance and myth as story or report»: el «yo» histórico o personal, el «yo» mítico o metapersonal y el «yo» creativo o metamórfico, los cuales no se presentan uniformemente en todos los autores, sino que se caracterizan por sus manifestaciones proteicas, multiformes ⁸. Si bien el «yo» histórico o personal descrito por Vickery no se refiere necesariamente al autor de un poema, sí constituye en *VP* la voz de su autora, en ambivalente movimiento de lo íntimo a lo colectivo: «Sucede siempre en mi poesía; aunque yo no lo busque, mi voz personal cede siempre a mi voz comunal» ⁹.

Las maneras de autoenunciarse esa voz autorial son diversas y enmas-

---

la tradición literaria mediterránea e hispanoamericana: el odiseico de la peregrinación y del viaje» («La escritura mágica de Juana Rosa Pita», en *El Gato Tuerto*, núm. 10 [1988], p. 9).

⁷ Al respecto, véase Peñuelas, *op. cit.*, p. 108.

⁸ La clasificación que seguimos pertenece a John B. Vickery, *Myths and Texts. Strategies of Incorporation and Displacement* (Baton Rouge, La.: Louisiana State University, 1983), p. 187. Según Vickery, el «yo» histórico o personal «postulates a temporal and singular identity for its voice which may be either actual or hypothetical. This locution may refer to the poet as an existent person, that is, the voice in the poem as that of an unspecified person who yet at some level is the poet, if only by the very fact that the poem is his poem» (páginas 187-188).

⁹ En carta de la autora a mi persona del 12 de mayo de 1987.

caradoras. Se autoenuncia, por ejemplo, en su oposición inicial al «yo» mítico o metapersonal constituido por la figura de Penélope ¹⁰. Pero esta oposición tiene sólo la intención de dejar constancia de la existencia de dos «yos» diferentes en su inmediata referencialidad externa, ya que más adelante ambos convergerán en lo esencial íntimo o mítico. De ahí que en los primeros poemas del libro, la autora asuma su «yo» frente a un nítido «tú» dialogante, que es Penélope: «Penélope que tienes / a Ulises siempre lejos o allegándose / destéjeme este sueño» (p. 17), «tú, tejedora máxima» (p. 22). Y ratifica su no ser Penélope cuando, tras decir que le ha dado por creerse Penélope, emplea una prótasis condicional contingente: «Si yo fuera Penélope / suelo que yo pisara sería Itaca» (p. 15). Una vez establecidas las dos personas (histórica y mítica), se apresta Pita a dar un salto metamórfico en el poema «6» (p. 25); en éste, el «yo» parlante comienza a imprecisar su referencialidad, y la nítida oposición antes mencionada comienza a hacerse equívoca y a mostrar la que fuera su única función: convocar el mito, hacer que la figura mítica se encamine «a la estancia del poema» (p. 70). Por eso, tal vez, la sección inicial del poemario se titule «Profesión de mito». Ese salto metamórfico constituye el momento en que los dos «yos» analizados tienden a fusionarse en el tercero, el «yo» creativo o metamórfico ¹¹.

Otra forma de autoenunciación del «yo» histórico se realiza mediante una circunlocución parcialmente enmascaradora que aparece de manera esporádica en el poemario; sabemos que dicho «yo» se refiere a una poeta porque afirma ser «tejedora» (p. 15), y tejer remeda en algunos versos el acto de escribir: «voy tejiendo sílabas sin rumbo» (p. 29), «enlazar cada hilo del poema» (p. 84). Pero este autoenunciarse como tejedora la conduce inequívocamente también al arquetipo o figura mítica que mejor la expresa e incluye: Penélope. De ahí que la llame «tejedora máxima» (p. 22). Insertarse en el mito constituirá en adelante un acto de economía factual y verbal. Gracias al mito ¹², el «yo» histórico puede definirse a partir de

¹⁰ Para Vickery, «the mythic or metapersonal self is the "I" of the mythic *figura* represented in the poem, and may exist in either an affirmative or a negative relation to the personal self» (*op. cit.*, p. 188).

¹¹ Para Vickery, el «yo» creativo o metamórfico es «the reflexively aware intersection point of the actual and the potencial, the determined and the anticipated, and the known and the unknown, which taken together make up the three dimensions of the thinking world of consciousness. Because of its protean nature, generalization about the creative self is difficult. One thing we can say perhaps is that it is that quality of linguistic intentionality envisaging both symmetrical and asymmetrical relations between the personal and mythic terms of the self» (*op. cit.*, p. 188).

¹² Según Roland Barthes (*Mythologies*, trad. Annette Lavers [Nueva York: Hill and Wang, 1979]), el mito «abolishes the complexity of human acts, and gives them the simplicity of essences» (p. 143).

lo que considera esencial a su ser íntimo colectivo: «tejedora sí soy para que alienten / los que habrán de morir / y es la mía la almohada / más llorada del siglo» (p. 15). Su proceso de automitificación es, asimismo, un paliativo intelectual para su incomprensión del sentido de la existencia¹³. De ahí que la voz autorial busque explicar(se) la naturaleza problemática de su ser empleando diferentes mitos: «Yo Eurídice... / soy Isis... / vivo Penélope» (p. 5). Esta constituye también la forma más vacía o teatral en que el «yo» histórico se autoenuncia. Nos hace ver claramente que las figuras míticas que utiliza son sólo máscaras, disfraces, papeles previamente escritos que reparte, según la ocasión, entre las diferentes facetas de su personalidad escindida. Eurídice e Isis establecen el nexo entre *VP* y sus dos poemarios anteriores¹⁴, pero a la vez inician el conflicto entre esa previa denominación adoptada, la verdadera identidad existencial de la autora y su experiencia vital, percibida por ella como un acto equívoco entre lo volitivo y lo impuesto (mar: exilio): «porque aún hay tanto mar / vivo Penélope» (p. 5). Sea como fuere, su autopostulación final como Penélope dinamiza en su ser una capacidad fundadora que desemboca en la firme convicción de poder crear un espacio propio en medio de tanto mar, un espacio que sustituya a su Isla perdida y garantice el regreso de su amado Ulises. Tal capacidad fundadora constituye una mutación en el patrón mítico incorporado. Por eso afirma: «Si yo fuera Penélope / suelo que yo pisara sería Itaca / al regresar Ulises / se quedara» (p. 15). Que ese espacio sea el poema mismo, la metafórica tela que teje Penélope mientras sueña o se lanza a sus «viajes relevantes» (p. 74), parece ser la intención de la autora, quien cierra su libro con la presencia vibrante y solitaria del paso de dicha tela sobre el mar dejando una «estela adamantina» (p. 85). Tal vez esta estela sea la señal de tierra (Itaca) que guiará a Ulises, como antaño el famoso ramo de fuego en el mar supo guiar a otro marino, Colón, hacia las costas de Cuba¹⁵.

Tanto en *VP* como en el diario de Colón¹⁶, el espacio o la tierra

¹³ Según Claude Lévi-Strauss (*Myth and Meaning* [Nueva York: Schocken Books, 1978]), el mito «gives man, very importantly, the illusion that he can understand the universe and that he does understand the universe. It is, of course, only an illusion» (p. 17).

¹⁴ Juana Rosa Pita, *Eurídice en la fuente* (Washington: Solar, 1979) y *Manual de magia* (Barcelona: Ambito Literario, 1979).

¹⁵ José Lezama Lima da su interpretación de ese hecho histórico en un ensayo brevemente citado (y no casualmente) en *VP*: «Nuestra Isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento. Así, el almirante Cristóbal Colón consigna en su *Diario*, libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía, que vio al acercarse a nuestras costas un gran ramo de fuego en el mar» (*La cantidad hechizada* [La Habana: UNEAC, 1970], p. 215).

¹⁶ Véase Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*, ed. Vicente Muñoz Puelles (Madrid: Generales Anaya, 1985), p. 47.

(¿prometida?) existe, hecha metáfora, en el mar. Para describir este espacio se necesita entonces una escritura que participe de las instancias mítico-poética e histórica indistintamente.

Pita sabe, además, que el espacio creado, para sentirse completo o para ser o existir en la historia, requiere su Colón. De ahí que el «yo» histórico exija, en lo mítico, la presencia de Ulises como contrapartida de su *alter ego* Penélope (la pareja masculino-femenino es elemento común al mito), y en lo personal inmediato, la presencia de nosotros, los lectores, tan extendidos y repetidos en el tiempo y el espacio como cualquier otro personaje mítico:

Pues en verdad si Ulises
no plantea su voz frente a la aurora
y llena estas estancias
quiere decir que Itaca no ha sido
ni siquiera un deseo:
Penélope no existe y todo lo tejido
es gracia de la muerte (p. 16).

Del uno al infinito
me bastaría Ulises...
para enlazar cada hilo del poema:
cualquiera de los que han de morir
me bastaría para no desatarlo
o tú mismo
que en un rincón del tiempo estás leyéndome (p. 84).

Pero cuando postulamos esta creación volitiva del espacio y, por extensión, de las entidades míticas que lo pueblan realizada por el «yo»-histórico, no presuponemos en aquél una actitud pasiva, sino todo lo contrario. Ya Lezama Lima comentó la múltiple función activa que tuvo el espacio (o paisaje) americano en la conformación de la literatura hispanoamericana ¹⁷. Observó, además, que una vez metamorfoseadas las entidades naturales de un espacio en entidades culturales imaginarias —como hace Pita al contrapuntear la experiencia cubana del exilio y el mito de Penélope—, «ese espacio tiene fuerza animista en relación con esas entidades» ¹⁸ que lo pueblan, llega a hacerlas partícipes conscientes —agregaríamos nosotros— de un contexto histórico superior que quizá antes no percibían ni comprendían, pero que el paisaje les revela como suyo. De esta manera,

¹⁷ Hablando de las primeras crónicas, Lezama Lima dice que «en los cronistas el asombro está dictado por la misma naturaleza, por un paisaje que, ansioso de su expresión, se vuelca sobre el perplejo misionero» (*Obras completas*, II, p. 298).

¹⁸ Lezama Lima, *Obras completas*, II, p. 283.

el espacio es capaz de trazarles o mostrarles un destino a las entidades que lo pueblan. Este animismo y saber histórico del paisaje están presentes en la casa o espacio que compartían Penélope y Ulises en la Itaca de Pita. Refiriéndose a la casa, Penélope (o el «yo» histórico) le dice a Ulises que «nos mira la ventana», «la puerta que nos piense / se promete a jazmines» y la casa «nos sueña» (p. 41) y «mueve las persianas si te acercas» (p. 40). Penélope intuye que la «casa atesora un todavía / de canciones preciosas» y tiene «una invencible savia / por las sabias paredes» (p. 38). Concluye diciéndole que «la casa está de vuelta / de todos los-destinos / y sabe que hay justicia poética / y se sabe / la fecha que ignoramos» (p. 38). Todas las respuestas están en la mítica «casa» y, por consiguiente, todas las esperanzas o ilusiones («only an illusion») de regreso definitivo («la fecha que ignoramos») que el exilio cubano posterior a 1959 no ha podido verificar en lo real inmediato todavía.

Pero en el terreno cultural, la inserción *desde fuera* en el espacio literario cubano constituye, sin embargo, una posibilidad real, no determinada por los límites geográficos del país ni su coyuntura sociopolítica actual. Es decir, constituye una forma efectiva y libre de *regreso*, o más aún, de negar lo fenoménico del exilio al contraponerle el esencial cordón umbilical que une al artista con su tierra natal y que no logra cortar ninguna separación física ni decreto oficial. Por eso Severo Sarduy puede afirmar que nunca ha salido de Cuba ¹⁹. Como tantos otros autores (Heredia, Martí, Carpentier, Sarduy) que, escribiendo *desde fuera* de la Isla, han ayudado a conformar el espacio literario cubano, Pita busca (y logra, como aquí nos proponemos demostrar) insertarse en esa tradición. Así como el vector del movimiento de Ulises lo dirigía hacia Itaca, Pita necesita a Cuba más para otorgarle un vector direccional a su creación que para proponer como respuesta o solución el regreso físico o la permanencia en la Isla. Debemos recordar que, en *VP*, Penélope, como Ulises, también abandona Itaca (p. 53). Y en su poemario posterior, *Crónicas del Caribe* ²⁰, Pita relata cómo en su «navegante cautiverio» (*CC*, p. 71) ha sabido preservar intactos su origen e identidad:

¹⁹ Severo Sarduy, «Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant», en *Escandalar*, núm. 3 (1978), p. 65.

²⁰ Juana Rosa Pita, *Crónicas del Caribe* (Miami: Solar, 1983). Las escasas referencias de página de este poemario provienen de esta edición y estarán insertas en el texto utilizando la abreviatura *CC*.

En bandolera de papel
 llevo todo lo que amo (amé amaré)
 y el universo en su callada música

.....
 No tiene potestad la historia
 en la capilla transparente donde vuela
 la mariposa que secuestró al mar (CC, p. 74).

Volviendo a las formas de autoenunciación del «yo» histórico, analizaremos ahora la función de tres textos del poemario que parecen ser las únicas referencias directas al entorno tempoespacial y cultural de la autora, y que por estar colocados al principio y final del libro, nos permiten (y hasta obligan a) insertarlo en la problemática representacional del reciente exilio cubano. Esta específica referencialidad, obvia en el contexto total de la poesía de Pita, no implica una limitación en sus alcances estético-conceptuales, sino que, por el contrario, nos habla de la capacidad que tiene la autora de transformar estéticamente su circunstancia histórico-personal —inclúyase aquí la de toda su comunidad— y expresarla, gracias al mito, a través de un código universal fácilmente identificable. En la propia naturaleza del mito existe una fuerte interrelación entre lo particular y lo general ²¹.

Los dos primeros textos son, en realidad, paratextos: una cita de Lezama Lima, de la cual ya hemos hablado: «Nuestra isla [*sic*] comienza su historia dentro de la poesía» (p. 6), y el prólogo del libro, «Los viajes relevantes de Juana Rosa Pita» (pp. 9-11), escrito por Reinaldo Arenas en el exilio. Sorprende la curiosa (o tal vez errónea) inserción del prólogo dentro del *corpus* poemático del libro, como si formara parte del mismo. Los dos autores (Lezama y Arenas equivaldrían a Penélope y a Ulises, respectivamente) refieren un espacio literario e histórico inicial, el cubano, en el que el material mítico procede a insertarse. Arenas, ya desde el título de su prólogo, transfiere explícitamente «los viajes relevantes» de Penélope a la autora y afirma que ésta «ve a través de Penélope a ella misma» (pp. 9-10). Señala, además, que «el gran acontecimiento» de ésta epopeya es la resistencia, «el viaje inmóvil de Penélope» (p. 10). Con esta afirmación Arenas señala el trasfondo ético del poemario y su pertenencia a una tradición de eticidad. Lezama Lima ha señalado ya «la carga de eticidad que entraña» dicha resistencia en la historia política y cultural cubana ²².

²¹ En su *Mythology. The Voyage of the Hero* (Nueva York: Harper & Row, 1981), David Adams Leeming afirma que «myths spring from the particular problems and concerns of a given race or tribe, but on a deeper level their source is the universal soul of the human race itself» (p. 4).

²² Asimismo, Lezama Lima señala que esa *resistencia* «había de ser característica de

Por su parte, el paratexto lezamiano presenta no sólo un posesivo («nuestra») que colectiviza y da nacionalidad al «yo» personal o histórico, sino también una noción equívoca de la palabra «isla» al escribirla con minúscula. Lo que exclusivamente era Cuba en el ensayo original de Lezama, será en *VP* no sólo Cuba, sino también Itaca u otra isla cualquiera entre las muchas presentes en los mitos o en la realidad; por eso un verso dice: «tejiendo la marea entre las islas» (p. 85). De igual forma que pasamos de Isla a islas, en las entidades míticas pasamos de Troya a «troyas» (p. 26), de Penélope a «penélopes» (p. 31), de Helena a «helenas» (p. 71), como señalándonos el espejeo o repetición de la historia, y dentro de ella, el exilio cubano como una instancia más en la serie infinita de exilios y regresos que el mito de Ulises, en tanto que arquetipo, representa²³.

El paratexto de Lezama Lima también introduce un tema esencial de la cultura cubana, que forma parte de la poética de Pita: la confluencia de historia y poesía, o expresado de otra forma: la escritura de nuestra historia a través de la poesía, tema que ya presentamos y al que volveremos más adelante.

El tercer texto que nos remite a las circunstancias tempoespaciales del «yo» histórico está colocado al final, fuera del *corpus* central del poemario, como un exergo explicativo, y pertenece a la propia autora: «Este que fuera cuento es vida en mí / y de una cierta isla hará la historia» (p. 87). De manera altamente sintética, Pita hace idénticos el mito (en tanto que fábula, relato o cuento) de Penélope y Ulises, su «yo» personal e histórico, y la comunidad representada por éste. La función del mito de Penélope es, pues, no sólo conformar una historia personal y colectiva, sino también explicarla y universalizarla mediante el patrón genérico referencial e interpretativo que ofrece.

Es de señalar también que este afán historizante y arquetípico de *VP* provoca en el plano teórico un movimiento contrario que nos devuelve a la naturaleza misma del mito, al restituirle a éste su aspecto original de

---

todos los intentos nobles del cubano» (*La cantidad hechizada*, p. 215). Un texto clave sobre el desarrollo de la eticidad cubana es, en Cintio Vitier, *Ese sol del mundo moral / para una historia de la eticidad cubana* (México: Siglo XXI, 1975).

²³ En su próximo poemario se produce un movimiento inverso: Pita restituye la mayúscula a la palabra Isla y la ubica geográficamente: «Trasvolando el Caribe / pasé sobre mi Isla que dormía / y repoblé su sueño» (*CC*, p. 18). Y sabe ser muy específica con dicha palabra como cuando con motivo del premio literario «Ultimo Novecento» que le fue conferido en Italia en 1985 escribe: «Italia descubre de nuevo mi Isla: trozo cautivo de nuestra América» («El código vibracional de mi poesía», en *La Prensa Literaria* [Managua, 25 de mayo de 1985], p. 2).

experiencia vivida ²⁴. Historia y mito se confunden, como les ocurrió a los primeros historiadores (léase cronistas) cuando experimentaron y trataron de expresar la peculiar realidad americana a la luz de los mitos entonces en boga en Europa ²⁵. Para Pita, el mito y su expresión hecha poesía constituyen, además, una fuente histórica mejor o más sustancial que el mero dato positivo. Insatisfecha con la historia oficial, que no logra desentrañar el sentido del caos en que vivimos, quiere reescribir la historia de su pueblo a través del mito y la poesía: «La poesía es la otra historia: creación sin fin, revela el Sentido bajo el caos aparente» ²⁶, e imitando a los cronistas, intitula «crónicas» a los poemas de su próximo libro (*CC*).

Concluyendo, podemos afirmar que los tres textos anteriormente estudiados (cita de Lezama, prólogo de Arenas y exergo de la autora), en la medida en que contribuyen a crear ese equívoco o identificación entre historia y mito (es decir, entre determinadas circunstancias tempoespaciales y la fábula arquetípica), constituyen una forma más de manifestarse el «yo» creativo o metamórfico definido por Vickery.

Por otra parte, el lado subconsciente y subjetivo de la experiencia histórica que revelan el mito y la poesía se opone a la actividad racional y supuestamente objetiva de los tratados de historia. Constituye su reverso, el cual es, para Pita, más fidedigno que el anverso. Con este procedimiento de inversión, la autora busca revelarnos la verdad de su drama colectivo y afirmar que la necesaria y buscada comprensión o respuesta no radica en lo histórico propiamente dicho, sino en lo íntimo humano:

Las troyas recurrentes
los asuntos del hombre no pretendas
que puedas comprenderlos:
Penélope no siente la deshonra de Ilion
siente a Telémaco
manoteando en el centro de su sueño (p. 83).

La clave de la historia está, pues, en su reverso: «Ocultos son los rumbos de la época: / el revés de la historia urde la danza / de los cantos

²⁴ En su *Introduction to a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1951), Carl Gustav Jung y C. Kerenyi afirman que «the primitive mentality does not invent myths, it experiences them». Es decir, los mitos constituyen parte de la historia de una comunidad en la medida en que son «original revelations of the pre-conscious psyche, involuntary statements about unconscious psychic happenings» (p. 101).

²⁵ Lezama Lima observa en los primeros cronistas una «tendencia a tener una perspectiva mitológica, aun en la realidad de lo que [les] rodea, paisaje, flora, fauna» (*La cantidad hechizada*, p. 216).

²⁶ Pita, «El código», p. 2.

futuros» (p. 55). Ni Ulises ni sus viajes exteriores cantados por Homero poseen la respuesta, sino Penélope inmersa en su intimidad. De ahí que Penélope-Poeta emerja líricamente como centro (sujeto y objeto, voz y tema) del poemario y afirme que su onírico viaje (asociado indistintamente al mítico tejido y a la escritura de la autora: «navegas tejiéndole» [p. 52], «volar la pluma» [p. 62]) sea «chalupa más sutil / cóncava y ágil / que las viriles naves de Ulises» (p. 62). Según ella, el supuesto gran viaje de Ulises es sólo un torpe producto del «desatino humano» (p. 34), de los «asuntos vanos» del hombre (p. 27); mientras que los viajes de ella se atreven «por el más ceñudo océano» (p. 51) y constituyen «los viajes relevantes» a los que Ulises debe acogerse: «Agota los prodigios del gran viaje / y quédate a los viajes revelantes» (p. 74). Ella es también, para mayor ironía, «la que urde los viajes / tejiéndole la historia a contrasueño» (p. 72). A diferencia del «cándido Ulises» (p. 47), parece no haber ingenuidad en ninguno de los actos de Penélope, sino clara conciencia de un destino final:

No te llamen ingenua
 Penélope
 sólo porque le das tu pleno día
 a tejer y olvidar la absurda tela:
 bien sabes el destino de esos hilos
 que rehúsas perder (p. 69).

Al desplazar el punto de vista de la narración —del antiguo Homero a la poeta encarnada en Penélope—, Pita puede proceder a desmitificar la versión del vate griego y refutar su supuesta autoridad sobre la interpretación de los hechos. Así ocurre cuando se refiere a la sexualidad insatisfecha de la solitaria Penélope, eludida eufemísticamente por Homero:

Ya le comprendo el signo
 a tu quehacer nocturno
 Penélope:
 si te invita la sembrada blancura
 tus senos se despiertan hacia el cuarto
 horadando la sombra

.....
 Sólo que un tal Homero
 porque es ciego y es noble
 dirá que es Atenea —¡oh epopeya!—
 quien te da el dulce sueño (p. 37).

Pero más adelante comprende que la autoridad puesta en crisis no es tanto la de Homero como la de Dios, metamorfoseando en el vate ciego para cantar su propia creación (p. 73).

Estamos así frente a un personaje que busca independizarse de su Creador y escapar del diseño que se le había previamente asignado. Al autoevocarse o ser evocada por la autora, no sólo logra Penélope escapar de la fijación verbal de su ser mítico realizada por Homero-Dios y en la cual ella no era más que el necesario complemento pasivo del héroe masculino, sino que también logra invertir esta relación de complementariedad al erigirse ella como centro rector y a Ulises como su frágil correlato masculino ²⁷: ella lo crea, conforma su memoria de la isla (p. 22), lo guía aun a distancia (p. 42). De ahí que los viajes de Ulises tengan un solo fin, Penélope, y en función de ella hallen su razón de ser:

Cuánto país tendrás que descubrir
cuánto ardid y prodigio reeditar
para no errar la ruta de mis senos:
cuántos años por tardas geografías
de circes y calipsos

.....
sólo por redimir
cándido Ulises
un minuto en mi lecho (p. 47).

La inversión que coloca a Penélope en el centro del mito responde a la capacidad que este personaje tiene de representar, frente a la dispersión vivencial del «desislado» Ulises, la presencia resistente de la isla natal, del hogar previamente fundado.

Como Penélope, la isla también preserva intacta en su memoria la identidad original del desterrado:

Podrá extraviarse Ulises
todo lo lejos lejos
de la que urde los viajes
.....
pero Itaca le guarda
acento viejo y piel
sobre las playas jóvenes
que lo vieron crecer hacia el destierro (p. 72).

---

²⁷ Ya Pita había ensayado en su *Mar entre rejas* (Washington: Solar, 1977) la incorporación de un complemento masculino (el poeta entonces preso Angel Cuadra) a su voz lírica. Esta segunda presencia, como la de Ulises en *VP*, es imprescindible para lograr el valioso contrapunto ético-emocional y la unidad ficcional respectiva que presentan ambos poemarios.

Y la isla es depositaria de esa memoria porque todo desterrado, en el ciclo infinito de los exilios, siembra su epopeya antes de partir (p. 73).

Otra mutación que la autora realiza en el mito se produce cuando desplaza física, aunque no psíquica ni emocionalmente, a Penélope de Itaca. Para sorpresa del conocedor del mito, Penélope —como la autora— no vive en la isla, sino que ha tenido que ausentarse de ella para sobrevivir. Su presencia es la imagen resistente de una ausencia: «Queda en la isla mi imagen / y aléjome de tanto pormorir / salvo mi hermoso cuerpo de la ruina» (p. 53).

Al representar e interpretar mediante el mito de Penélope y Ulises la experiencia histórica de su colectivo, la autora señala un destino ineludible de exilios sucesivos: ve a su pueblo como a Ulises, «dado a la pasión de los espejos» (p. 48). Es la trampa que le han tendido la representación mítica y el empleo de una denominación previamente fijada. De ahí que, frente a su intención inicial de insertarse en el mito, le pida más adelante a Ulises que deje de ser él mismo: «Ah si te desbautizaras... llegarías» (p. 48).

Frente a la historia como repetición de los mismos arquetipos (helenas, troyas, penélopes) y contra la fatal capacidad fijadora del signo lingüístico, crea Juana Rosa Pita en *VP* un cosmos poético donde lo particular y lo general, los significantes y los significados se entrecruzan, indefinen sus contornos y reacciones, se metamorfosean en su opuesto. Aunque utiliza los nombres propios míticos de referencia única (Penélope, Ulises, Itaca), prefiere crear un magma impreciso de sustantivos comunes multirreferenciales (penélopes, troyas, isla, casa, odisea) y de pronombres personales con sus respectivas variantes pronominales. La multirreferencialidad de los sustantivos comunes y la significación vacía de los pronombres elimina cualquier posible fijación e identificación definitivas. Los pronombres (yo, tú, él, ella, nosotros) entran en el discurso de manera equívoca, impidiéndonos muchas veces identificar a los interlocutores y a la persona de quien se habla. El aspecto actualizador del pronombre ayuda a crear un texto que no pretende fijarse más allá del brevísimo instante de su emisión. La posible referencialidad de un poema es prontamente subvertida, (reemplazada por el poema siguiente. Mediante ambos recursos lingüísticos, Pita logra escapar del fatalismo que el mito parecía determinarla, y expresar al mismo tiempo la dinámica interna de los tres «yos» que intervienen en su texto.

Pero en el exilio fatal del cubano, así como en el mito de Penélope y Ulises, detecta la autora otro elemento común: el origen insular de ambos. Aun cuando comprende que la presencia de un «tirano» o «verdugo» censor (p. 30) en el suelo natal constituye una causa importante del exilio de sus

compatriotas, Pita prefiere priorizar como razón del exilio un supuesto mito insular que opera de manera determinante sobre sus protagonistas. Ve, como innata a la isla, una oscura sinrazón telúrica que arrastra a sus pobladores al exilio: «Madre isla que estás venida a remos / convertida en solar de pretendientes / infundiendo los viajes / ¿quién guardará tus playas de naufragio?» (p. 62). Continúa así las reflexiones de Lezama Lima sobre la necesidad (y posibilidad) de definir una particular sensibilidad y un comportamiento insular en el cubano ²⁸.

Con la poesía de Pita estamos frente a una de las más consistentes poéticas contemporáneas que ha decidido instalarse en el ámbito del mito, es decir, adoptar como suya una perspectiva mitológica que contrarreste y subvierta esta época preferentemente científica y tecnológica. Las afirmaciones de Mircea Eliade sobre el comportamiento mitológico del hombre contemporáneo ²⁹ se corroboran de manera explícita en *VP*. Mediante el mito de Penélope y Ulises, Pita revela en las estructuras psicoemocionales del cubano exiliado el reflejo de un comportamiento arquetípico universal que lo lleva a repetir, partiendo de sus circunstancias históricas concretas y debido a éstas, motivos clásicos como el viaje, el paraíso perdido y el eterno retorno. El viaje, aventura o destierro en busca de una vida mejor (y que lanza incluso a la Penélope de *VP*), el paraíso perdido (no necesariamente relacionado con un período histórico abolido o por venir, sino con la pérdida del hogar, del solar materno) y el eterno retorno (que hace repetir a Ulises: «Y yo llegaré a Itaca» [p. 45]) son motivos presentes no sólo en el poemario de Pita, sino también en gran parte del discurso cubano del exilio.

En lo metafísico, este comportamiento mitológico entraña, como también señala Eliade ³⁰, la eterna lucha humana contra el tiempo y la muerte.

²⁸ Lezama Lima, *Obras completas*, II, p. 51.

²⁹ Mircea Eliade ya observó en ese afán mitologizante del hombre contemporáneo una forma de rebelión que atañe tanto a lo físico como a lo metafísico: «On devine dans la littérature une révolte contre le temps historique, le désir d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler. On se demande si ce désir de transcender son propre temps, personnel et historique, et de plonger dans un temps *étranger*, qu'il soit extatique ou imaginaire, sera jamais extirpé. Tant que subsiste ce désir, on peut dire que l'homme moderne garde encore au moins certains résidus d'un *comportement mythologique*. Les traces d'un tel comportement mythologique se décèlent aussi dans le désir de retrouver l'intensité avec laquelle on a vécu, ou connu, une chose *pour la première fois*, de récupérer le passé lointain, l'époque béatifique des *commencements*» (*Aspects du myth* [París: Gallimard, 1963], p. 232).

³⁰ Eliade, *op. cit.*, p. 232.

Por eso Penélope dice que «hay magia que cortar / y si nos falta el tiempo / le alegamos *ahoritas* a la muerte» (p. 74). Pietro Civitareale analiza también la poesía de Pita en función del carácter metafísico que encierra el motivo odiseico de la peregrinación y del viaje, entendiéndolo

no tanto como expresión de una inevitable condición existencial, como objetivación ineludible de su estado de exilio, cuanto como reclamo de un absoluto: búsqueda baudelariana de *otra parte*, capaz de transformarse en el plano psicológico de una posible verdad ³¹.

La rebelión y la búsqueda de otro espacio son constantes de la obra de Pita que ella observa también en todo poeta exiliado cuando afirma que éste

nutre su realidad inventando el pasado, domina el arte de proyectar su ensueño sin perder el equilibrio, mantiene a su alrededor un espacio libre de la mugre del siglo: espacio sólo abierto al ser humano, mantiene a raya a las máquinas, los dragones, los ogros ³².

Se trata, pues, de la búsqueda y consecución de un espacio personal y libre de toda sujeción o atadura, salvo la de la página en blanco; de un espacio que parece compartir las virtudes últimas de la poesía. Para Pita, la palabra poética también «enmienda la realidad, tanto para quien la dice como para quien la escucha, si en vez de darse a la muerte se da a ella», es «vida intensificada y enmendada desde una perspectiva de infinito»: la poesía es «¡dos veces vida!» ³³.

El poema es, además, «aquel sitio perdido» donde se resuelven (o podrían resolverse) amorosamente y fuera del «río del tiempo» y sus contingencias todos los desencuentros y desacuerdos humanos: «Ese cuarto infinito / de sábanas benditas por milenios / de amor es el poema» ³⁴.

³¹ Civitareale, *op. cit.*, p. 9. Continúa diciendo que «en la *invitation au voyage* el ser humano ha visto siempre, reflejados, los extremos emotivos y cognoscitivos de la propia existencia, en cuanto que su propia vida, más allá de toda evidente determinación espacial y temporal, no es otra cosa que un aventuroso tránsito por el enorme e insondable dominio del alma, mirado y reencontrado en la realidad especular del mundo» (p. 9).

³² Juana Rosa Pita, «Paraíso de exiliados», en *The Miami Herald* [Miami, 16 de junio de 1986], p. 4).

³³ Pita, «El código», p. 2.

³⁴ Pita, *Mar entre rejas*, p. 24.