



## LA MUJER DE NOÉ: RECONSTRUYENDO LA GINOHISTORIA

Esther Sánchez-Pardo González  
Universidad Complutense

### Abstract

This essay aims to provide a reading of Marilynne Robinson's novel *Housekeeping*. *Housekeeping* is a novel written about women and for women, in which Robinson tries to re-construct the repressed *gynohistory*. Drawing from French feminist theory (Irigaray, Cixous, Kristeva) we reread *Housekeeping* in the light of the current debate on mothering and assimilate the story of Sylvie —*Housekeeping's* main character— to Freud's *Dora* case history.

There is another woman, outside of history and the dominant discourse, a woman who cracks the established structures, displaces them while making them crack, a woman "written in white ink" as Cixous says, who refuses marginality; a different woman, another woman. This essay approaches her definition.

"If we imagine that Noah's wife, when she was old, found somewhere a remnant of the Deluge, she might have walked into it till her widow's dress floated above her head and the water loosened her plaited hair. And she would have left it to her sons to tell the tedious tale of generations. She was a nameless woman, and so at home among those who were never found and never missed, who were uncommemorated, whose deaths were not remarked, nor their begettings" (*Housekeeping* 149.)

A juicio de Lévi-Strauss, cada cultura puede ser considerada como un tejido complejo de sistemas simbólicos donde el lenguaje, las reglas del matrimonio, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión destacan como fundamentales. Todos estos sistemas expresan aspectos de la realidad física y social al tiempo que mantienen relaciones mutuas <sup>1</sup>.

En un intento por definir la función cultural de la "anomalía", Lévi-Strauss la sitúa en las líneas imperfectas de un sistema general en el que una serie de estructuras correlativas no son capaces de armonizar todas sus correlaciones. La sociedad

no logra ofrecer a cada individuo la misma forma de integrarse en el orden simbólico, de aquí que haya algunos que se sitúan en los márgenes, aquejados de una peligrosa movilidad simbólica. Nos referimos a los locos, déclassés, fuera de la ley... y la amenaza que representan para el equilibrio del sistema. Las mujeres se hallan también en una situación que Hélène Cixous califica de extraterritorial, excluidas del orden simbólico y apartadas del acceso al poder del discurso <sup>2</sup>.

En este ensayo nos proponemos examinar la dimensión de lo femenino en tanto que categoría genérica culturalmente construida, práctica social y discurso marginalizado a través del análisis de la novela *Housekeeping* de Marilynne Robinson <sup>3</sup>, y en estrecho diálogo con las teorías de Luce Irigaray, Catherine Clément y Hélène Cixous y Julia Kristeva principalmente.

*Housekeeping* es una novela que tiene como tema la histeria y alienación de su personaje femenino central y en la que se cuestiona la estructura social en su raíz familiar. Su protagonista, Sylvie, una mujer de unos treinta y cinco años, vuelve a la casa paterna, al pequeño pueblo de Fingerbone, para hacerse cargo del cuidado de sus dos sobrinas huérfanas, Ruth y Lucille. Sylvie se instala en la vieja casa con sus sobrinas y poco a poco les va desvelando la historia de sus antepasados. Pronto el comportamiento y los extraños hábitos de Sylvie molestarán a Lucille, sin embargo causarán el efecto inverso en Ruth, quien cada vez se sentirá más próxima a su tía. Las hermanas se distancian y Lucille acaba por abandonar la casa. A raíz de lo anterior, los vecinos de Fingerbone no creen que Sylvie sea la persona más indicada para encargarse de la educación de Ruth e intentan separarlas. Finalmente, deciden huir del pueblo, no sin antes prenderle fuego a la casa en la que habitan todos sus recuerdos. Sylvie y Ruth terminan vagando incansablemente sin rumbo fijo, sin pertenecer a ningún lugar.

Enlazando con la tesis de la anomalía de Lévi-Strauss, Catherine Clément nos recuerda que las mujeres, al tiempo que son las portadoras de la norma por excelencia de la reproducción, representan también la anomalía:

Women.... are double. They are allied with what is regular, according to the rules, since they are wives and mothers, and allied as well with those natural disturbances, their regular periods, which are the epitome of paradox, order and disorder. It is precisely in this natural periodicity that fear, terror, that which is offside in the symbolic system will lodge itself (1986, 18).

Nuestra autora establece un claro vínculo histórico entre la figura de la histérica y la de la hechicera. El cuerpo de la histérica se transforma en un auténtico teatro de escenas olvidadas, reviviendo el pasado y dando testimonio de una infancia perdida que permanece bajo la forma de sufrimiento. La hechicera, en relación directa con las fuerzas naturales, encarna la reinscripción de las huellas del paganismo reprimidas por la cristiandad. Ambas comparten un rol ambiguo, al mismo tiempo rebelde y conservador. En su rebeldía muestran síntomas que conmocionan al público (hombres, por lo general) que las contempla, pero la historia de la hechicera acaba en su destrucción, y la de la histérica subsumida en la familia que la vio nacer.

En *Housekeeping*, Sylvie es un personaje marginal que se mueve fuera de los circuitos sociales establecidos. Su primera definición en la novela es: “An itinerant/ A migrant worker/ A drifter” (H, 30-1). Camina siempre cabizbaja, con expresión ausente, viste de manera descuidada y pasa su tiempo viajando en tren de un lugar a otro. Sylvie no se aviene a ninguno de los códigos que la sociedad quiere imponerle, transgrede incluso el pacto familiar y revela a sus sobrinas el suicidio de su madre. Su comportamiento y sus hábitos podrían quedar caracterizados bajo la categoría de la histeria, pero en este caso la histórica es la mensajera de la verdad.

La locura es uno de los interrogantes culturales más subversivos. En *Writing and Madness* (1985), Shoshana Felman nos recuerda que ésta ha permanecido ligada insistentemente a la preocupación sobre el estatus del conocimiento, y sigue vinculada no sólo a la cuestión de la verdad o falsedad del mismo, sino a la pregunta más radical sobre qué significa “conocer” para el sujeto humano (1985, 13).

La locura ocupa un lugar de exclusión, fuera de la cultura, si bien no se puede pensar en un espacio único en el que se halle circunscrita, sino que es a-tópica. Para Foucault, la historia de la cultura occidental es la historia de la conquista progresiva de la razón y de la subsiguiente represión de la locura. Desde la publicación de su *Folie et Déraison* (1961), muchos intelectuales franceses se han sumado a la idea de que la locura es fundamentalmente una falta de lenguaje, una “ausencia de producción”, el silencio de un lenguaje ahogado y reprimido. Nuestra tarea habría de cifrarse, pues, en darle voz a la locura, restaurar y articular su lenguaje: un lenguaje de la locura y no un metalenguaje sobre la locura <sup>4</sup>.

Hemos de reconocer que la literatura ha jugado un papel esencial en el desarrollo de la receptividad social hacia el fenómeno de la locura. Foucault mantiene que la represión de la locura en los ámbitos social, político y filosófico a lo largo de la historia cultural de Occidente se ha visto contrarrestada con una importante presencia en el discurso literario. Paradójicamente, la locura, silenciada por la sociedad, ha adquirido voz en su elaboración literaria, gozando así de relativa libertad. A juicio de Shoshana Felman, literatura y locura están en íntima conexión:

Between literature and madness there exists an obscure but essential kinship: a kinship entailed, precisely, by *whatever blocks them off*, by that which destines them alike to repression and disavowal (1985, 16).

El texto de la locura, o mejor aún, el texto de la enfermedad mental, de la disfunción, exhibe una retórica particular que, paradójicamente, sitúa en su propio centro el grito desgarrado del sujeto proclamando su ex-centricidad, su carácter excepcional, fuera de la norma. La locura se materializa en un lenguaje específico, al margen de los cauces normales de la comunicación habitual. A este respecto, Felman señala:

..there still exists in these texts (about madness) *a madness that speaks*, a madness that is acted out in language, but whose role no speaking subject can assume. It is this movement of non-totalizable, ungovernable linguistic

play, through which meaning misfires and the text's *statement* is estranged from its *performance*, that I call in this book the "madness of rhetoric" (1985, 252).

Desde ese lugar que ningún sujeto hablante puede asumir, se alza el interrogante que Robinson nos plantea en *Housekeeping*, y que evidentemente encuentra su ur-texto en la *Dora* de Freud.

## HISTORIA-DORA(S)

Hélène Cixous y Catherine Clément se propusieron en *La Jeune Née* (1975) reevaluar y reexaminar el papel de la histeria desde la nueva óptica del discurso femenino. En la teoría crítica contemporánea, la histeria se ha convertido en el tropo más reciente sobre la verdad del cuerpo: la histórica transmite, a través de su cuerpo, la verdad que el lenguaje no le permite revelar. En tanto que discurso femenino subversivo, la histeria hace uso de los límites corporales que la definen, y excluye lo verbal por cuanto que la palabra pertenece al Padre. Los síntomas de la histeria constituyen pues una estrategia para hacer frente al rechazo o la descalificación por parte de la voz paterna, utilizando el cuerpo como dominio femenino para "hablar" con mayor insistencia.

No es en absoluto casual que la cura psicoanalítica naciera a partir de la histeria, ni que la histeria problematice la voz en tanto que objeto (lo que se oye) y sujeto (lo que revela del interior de alguien). Por otra parte, Freud reconoció una conexión esencial entre la voz y las fantasías histéricas, refiriéndose especialmente a todo aquello que el niño escucha en el estadio pre-edípico, antes de comprender el lenguaje.

*Dora*<sup>5</sup> es un texto que inaugura la modernidad. Puede leerse desde ángulos y perspectivas muy diferentes para quizá llegar a la conclusión de que sobre su centro gravita una cuestión esencialmente política, la batalla en torno a la imposición del significado del analista sobre la paciente. La enorme performatividad de la narración materializa lo que ocurre en la escena del análisis donde Freud interpreta los síntomas de Ida Bauer en un desigual juego de fuerzas entre el discurso institucional del poder masculino y el descrédito y la desautorización femeninas.

En el contexto que nos ocupa, optaremos por revisar el *Portrait de Dora* (1976) de Hélène Cixous para no repetir hasta la saciedad la sintaxis freudiana. La obra de Cixous significa reabrir el caso y reexaminar lo que hubiera sido contar con una "Dora" como la que Freud elaboró a su antojo<sup>6</sup>.

Cixous escribe una obra "histérica". Es significativo que *Portrait de Dora* fuese concebida por su autora como una obra teatral. Sólo a través del teatro pueden los cuerpos hablar su propio lenguaje de la misma forma que lo hacen a través de los síntomas de la histeria. Además, la problemática del vínculo que existe entre el cuerpo, la voz y la identidad se dramatiza en el frecuente silencio de los personajes y en el extraño origen de las voces que escuchamos salir de la oscuridad. *Portrait*

*de Dora* no sólo se levanta en la coyuntura de los sueños y la histeria, sino en el punto en que la lógica discursiva del lenguaje escrito y la lógica recursiva de la voz se encuentran y se enfrentan en el medio visual del teatro.

En este retrato del mundo de la histeria se disputan como verdaderas afirmaciones contradictorias sobre la identidad, el carácter, los sentimientos y las motivaciones de sus personajes. Proliferan los elementos opuestos desde el punto de vista de la lógica sin que ninguno de ellos ostente prioridad sobre los demás. Quizá sea determinante esta cuestión de la prioridad a la hora de distinguir la lógica “histórica” de Dora de la lógica “sana”. Para Dora las principales modalidades de relación son la yuxtaposición y la sustitución, dejando al margen la subordinación. Esta modalidad de relación paratáctica opera y se manifiesta claramente a nivel gramatical en el discurso de Dora. Así, en el episodio donde describe su contemplación de la Madonna Sixtina en la galería de Dresde, lo expresa como sigue: “I stood for a long time. In front of that painting. It was the Sistine Madonna. I stood alone. Completely absorbed. In that painting. For two hours. In its radiance. A very faint smile” (1979, 40). En este ejemplo escuchamos fragmentos que desempeñan la función de oraciones completas, cuyas relaciones gramaticales quedan inexpresadas, no verbalizadas. Incluso se diluye la propia predicación; el sujeto, el “yo”, deja de identificarse con el ojo que se autoobserva y observa desde una única perspectiva. Dora se encuentra al mismo tiempo “frente” a la pintura y “en” la pintura.

Por otra parte, las acciones no se conciben como completas en sí mismas, emanadas de un sujeto autónomo. Más bien se definen en función de su relación con otro sujeto al que van dirigidas, su significado depende por tanto de la recepción e interpretación que les atribuye el “otro”. La identidad del sujeto es, por tanto, dependiente y posicional: Dora permanece callada en relación a alguien, piensa en desaparecer en relación a alguien, etc. Estas intenciones que tienen como centro un sentido direccional subyacente vienen a representar los vectores del deseo, que unen nombres, proposiciones, acciones, personajes, y en última instancia crean la posibilidad del significado, si bien sólo de modo potencial, suspensivo y anaclítico.

En el sistema histórico de Dora el significado es ambiguo en el más claro sentido etimológico de la palabra: vaga buscando su destino sin estar seguro de hallarlo.

Como anticipamos más arriba, Sylvie en *Housekeeping* guarda estrechas similitudes con Dora. Su imagen es la de una mujer que, a pesar de haber estado casada, nunca quiso “actuar” como tal. Sus tías Lily y Nona ven en ella una “maiden lady” (H, 41) joven y desprotegida que necesita echar raíces definitivamente:

We knew enough about Sylvie to know that she had simply chosen not to act married, though she had a marriage of sufficient legal standing to have changed her name (H, 41).

No obstante, Sylvie aparece en *Fingerbone* como un personaje extraño. Todos observan su comportamiento anormal, absorto en sus pensamientos, fuera del mundo. Es el blanco de la mirada escrutadora de su familia y del resto de los vecinos del pueblo. La narradora Ruth nos hace llegar dos versiones contradictorias de Sylvie.

Apegada al realismo y en honor de la veracidad de la historia ha de hacernos llegar la visión que los demás tienen de Sylvie al tiempo que nos ofrece la suya particular que es, en última instancia, la que cobra auténtica fuerza emocional y se constituye en óptica preponderante. Así, no es difícil contraponer dos descripciones como las siguientes que aparecen en la misma página:

1. Sylvie always walked with her head down, to one side, with an abstracted and considering expression, as if someone were speaking to her in a soft voice (H, 46).

2. I remember that, as she sat there in a wooden chair in the white kitchen, smoothing her borrowed-looking dress and working her feet out of her loafers, sustaining all our stares with the placid modesty of a virgin who has conceived, her happiness was palpable (H, 46).

En el segundo caso, la mirada admirativa de Ruth se dirige hacia su tía casi con la misma devoción con la que Dora observaba a la Madona Sixtina. La imaginación religioso-sexual de la virgen y la alusión a su patente felicidad raya con la idea de la “jouissance” lacaniana.

En “God and the Jouissance of The Woman” (en Mitchell and Rose 1982), Lacan teoriza sobre el estatus de la mujer en relación al hombre en el amor. Se centra en el ideal masculino de la unicidad, de la unión con su pareja, afirmando que la mujer es “not-all” (lo representa con la notación algebraica  $Ex \ \emptyset x$  -se lee: “no todos los sujetos son fálicos”, o su equivalente lógico, “existe un sujeto que no es fálico”). Esto no quiere decir que las mujeres sean “not all” y los hombres “all”. Lo anterior se traduce mejor en lo siguiente: los hombres poseen el falo sólo si algunos sujetos (i.e. las mujeres) no lo tienen, porque el falo se predica sobre la necesaria división de algunos frente a todos. A los otros se les define como “not all”, mientras que no hay nadie que sea “all”. Las mujeres se distinguen de los hombres por ser “not all”.

Evidentemente, la formulación lacaniana ha sido contestada desde numerosas posiciones. Elizabeth Grosz señala al respecto:

Like the phallus, the formulation of woman as *not-all* is Lacan's way of simultaneously including and excluding women. This negative definition does not tell us what woman *is*; it is a device for revealing the masculine myths and fantasies in representing woman as *all*. She is defined as *not all* partly through a reversal of her mythical status for the man, especially the myth of unity that posits love as a form of self-completion. This demand for One-ness is the demand behind the profession of desire for the woman in romantic love, for a “cure” from the analyst in the therapeutic relation, and for God in religious faith (1990, 138)

Lacan deja bien claro que la búsqueda de la unicidad es la de una imposible armonía y complementariedad entre los sexos. Es imposible porque la relación con el otro siempre está mediatizada por el Otro <sup>7</sup>. Lacan afirma que el hombre intenta

situar sus relaciones amorosas en el lugar de su relación con el Otro. A todo esto, Dios, el mayor intento sostenido del hombre de enfrentarse con el Otro, siempre interviene entre el hombre y su otro, creando una especie de “ménage à trois filosófico” (Mitchell & Rose 1982, 141). Lacan designa a Dios como “the good old God of all times” y le identifica como una reificación del Otro. Este Otro es la condición de la diferencia sexual y del amor, al tiempo que condena al fracaso cualquier proyecto que persiga la unicidad a través del amor.

El amor romántico no es una forma de rendir homenaje a la mujer, sino al Otro. Para el hombre, la mujer es un medio para la consecución de este gran fin. Frente a Dios y al Otro, Lacan contrapone una *jouissance* extra de la mujer. La mujer experimenta una *jouissance* más allá del falo. Esta cualidad enigmática se le atribuye como marca de su resistencia frente al Otro, al mismo tiempo está fuera de toda articulación y es, por tanto, imposible de ser conocida. La *jouissance* está más allá del discurso y del conocimiento, es inefable. Se trata de un placer, de una serie de sensaciones y experiencias de las que nada se puede decir al margen de que no son fálicas.

Lacan toma como ejemplo la estatua de Sta. Teresa de Bernini para ilustrar este placer enigmático de la mujer. A través de esta figura consigue vincular a Dios con el placer sexual:

You have only to go and look at Bernini's statue in Rome to understand immediately that she is coming, there's no doubt about it. And what is her *jouissance*, her coming from? It is clear that the essential testimony of the mystics is that they are experiencing it but know nothing about it. [Lacan en Mitchell & Rose 1982, 147].

En el nivel metafórico de significado, la capacidad de la mujer para el orgasmo múltiple indica que tiene la posibilidad de conseguir algo más allá, algo extra, un placer excedente. En el plano meramente fónico podemos descubrir el juego de palabras en francés: “*jouissance: j'ouïs sens*” - “escucho el significado”. El “significado” en el pensamiento francés contemporáneo es algo tan esquivo e ilusorio —eternamente pospuesto en la deconstrucción— como la propia idea de *jouissance*, pero la búsqueda de éste y el deseo de poder alcanzarlo no cesan. La palabra es pues tremendamente importante. En *La Jeune Née* la disfunción que conduce a la histeria (lo que Cixous y Clément interpretan a raíz de la elaboración de Freud) es a menudo algo que se escucha pero que no se entiende (1986, 46); al tiempo que el dominio de lo Simbólico comienza en el mito, en el momento en que “insistent death penetrates the Great Woman through her ears” (1986, 106). Esta última es la ficción de la paternidad que destruye el poder de la mujer como la Gran Madre. En el caso de la histérica, “lo que se oye” da la pauta para cuestionar la veracidad de lo que se pretende “real” y no es más que una ficción masculina.

No olvidemos que más arriba explicamos el ensimismamiento de Sylvie “..as if someone were speaking to her in a soft voice” (H, 46). Hay un desdoblamiento claro del “yo” en la narración, Sylvie mantiene una división interna entre su “yo”

público y su “yo” privado, constantemente desposeído de autoridad y razón por el primero. Así, mientras el “yo” privado de Sylvie se aproxima a lo que Felman definiría como “visionary, dream-like mode of discourse” (1985, 67), su “yo” público está próximo al “critical mode of discourse” (1985, 67) con una retórica difícil de distinguir de la del individuo sano.

El “yo” privado de la protagonista rescata el pasado familiar de las brumas de la memoria. Su discurso es pues fragmentario, incompleto, interrumpido por numerosos episodios que vienen a rellenar un tapiz de sucesos con multitud de ausencias. La narradora nos advierte explícitamente de todo ello: “I do not think Sylvie was merely reticent. It is, as she said, difficult to describe someone, since memories are by their nature fragmented, isolated and arbitrary as glimpses one has at night through lighted windows” (H, 50).

Sylvie no sólo reconstruye para sus sobrinas la historia familiar, sino que narra también la historia no lineal de las mujeres. La soledad, el aislamiento, la tristeza y el desenlace trágico son el denominador común de todas sus historias. La primera de ellas es paradigmática, por lo cual nos detendremos brevemente en su análisis:

I knew a woman once who was so lonely she married an old man with a limp and had four children in five years, and none of it helped at all. Then she got the idea that she wanted to see her mother so she scraped up some money and drove all the way to Missouri with her children. She said her mother had changed so much she wouldn't have recognized her on the street. The old woman took a look at the children and said she didn't see a trace of the family in them, and she said, “You've stored up sorrow for yourself, Marie”. So she just turned away and went back home. But her husband would never believe it was her mother she had gone to see. He thought she had just left with the children and gotten scared of something and come back. He never showed any of them much affection after that. But he didn't live long, anyway (H, 61).

En este primer relato se repite el esquema de incomunicación de la pareja, del deseo de autonomía y de vinculación con lo materno que aflora a lo largo de *Hou-sekeeping*. La primera imagen que Robinson nos da en la novela de la matriarca Sylvia Foster está en la misma línea: “Old women she had known, first her grandmother and then her mother, rocked on their porches in the evenings and sang sad songs, and did not wish to be spoken to” (H, 19). Retomando lo anterior, el desenlace de la historia no queda claro para Ruth y Lucille, y a su pregunta sobre el destino final de la familia, Sylvie se limita a responder: “I don't really know [w]hat she did. I just met her on the bus ... She was probably crazy. I thought at the time, “She doesn't have any children any more than I do” (H, 62).

Sylvie narra a continuación otra historia de una mujer sola con una hija pequeña, cuya custodia le fue retirada por los tribunales (H, 62). Lo judicial, legal, la administración de justicia en manos de los jueces es absoluta y decididamente patrilineal. Ruth y Lucille, a partir de entonces, comienzan a tener pesadillas sobre la posibilidad de que la ley las separe de Sylvie.

Lo público y lo privado mantienen una dialéctica que informa todo el devenir de la novela. Elizabeth Meese se refiere a la actividad de Sylvie en la casa como un “tending to and nurturing of the exterior world, an opening up of the outside to the inside” (1986, 59). Las tareas domésticas son el contrapunto de su carácter errático, no obstante, existe una confusión entre el mundo exterior, los espacios públicos (parques, jardines, estaciones de tren..) y el espacio limitado por la casa, de forma que el primero puede ser utilizado para dormir, por ejemplo (H, 91). Por otro lado, Ruth recuerda a Sylvie con una bufanda y una escoba haciendo limpieza al tiempo que, en los rincones de la casa, se acumulan hojas de los árboles y papeles con mensajes tan crípticos como “Powers Meet” o “I think of you” (H, 76) que no dejan de sorprender a sus sobrinas. Dana A. Heller subraya también la importancia de la polaridad interior/ exterior como eje vertebrador de *Housekeeping*:

Sylvie engages in no struggle against the inevitable exchange of the values of indoors and outdoors. The boundaries of her house are kept permeable, yielding.(...) In the Foster house, the external world blends with the interior sanctity of home. Sylvie embraces the essences and elements that housekeeping should, by common definition, remove and disinfect (1990: 98).

No olvidemos que Ruth define la actividad de Sylvie dentro de la casa como: “Sylvie in a house was more or less like a mermaid in a ship’s cabin. She preferred it sunk in the very element it was meant to exclude” (H, 88).

Aquí, *Housekeeping* vuelve a coincidir con la metáfora central de la Dora de Cixous, la imagen de la puerta implícita ya en el título “Port(e)rait”. En nuestra obra abundan las puertas que se abren y se cierran tanto en la realidad como en el sueño. En uno de sus sueños, Dora cuenta, “There is a door in Vienna through which everyone may pass but me” (1979, 31). También cuando explica el primer intento de seducción por parte de Herr K. a sus catorce años: “There is a door that leads to the stairway to the floor above; there. While he was lowering the shades, I waited for him. ... He came back, and then, and so, instead of going out the open door, he drew me close to him, and he kissed me on the lips” (1979, 33). La imagen de la puerta es recurrente en multitud de sueños —“I push back the door panel. I have no doubt that he intends to push the door open. And he presses against the panel. ... He’s going to force open the door. His decision has forced it open already. And keeps me from closing it” (1979, 35-6)—, igualmente aparece en la realidad con el mismo significado erótico subyacente: “Didn’t I open my doors to you?” (1979, 43) —Dora a Mrs. K.—, “Don’t close up” (1979, 44) —Mr. K. a Dora—.

Con estos ejemplos queda suficientemente claro que el abrir y cerrar puertas es una metáfora que trasluce a la vez receptividad emocional y disponibilidad sexual. En la lógica binaria falocéntrica, las puertas —genitales femeninos— sólo pueden estar cerradas o abiertas. Para Freud y Herr K., Dora es una puerta cerrada que debe abrirse. El padre del psicoanálisis llega a afirmar: “It’s obvious which key would be used to ‘open’ in such a case” (1979, 46). La reacción de repulsa de Dora frente a esa “llave” es lo que Freud entiende como el núcleo de su histeria. En su

lectura, la repulsa no es más que un mecanismo de defensa de la histeria frente a las pulsiones eróticas “naturales”.

Sin embargo, Dora, al igual que Sylvie en *Housekeeping*, viene a desmontar la exclusividad de la lógica falocéntrica —que sólo permite una alternativa o su contrario— y a implantar múltiples posibilidades en la esfera de las relaciones interpersonales o del individuo con su entorno. Martha Noel Evans, centrada en la discusión de *Portrait de Dora*, coincide con nuestro punto de vista:

...Dora's doors are double and open both in and out. As such, they become the central figures of the logical reversibility and undecidability inherent in the hysterical system. "What is open may not be open", Dora states, "what has happened may not have happened" (23) (1982, 69).

Siguiendo con esta idea, Joan Kirkby, en su lectura de *Housekeeping*, nos recuerda que la imagen de la casa se ha asociado tradicionalmente con los límites del ser del individuo, con la noción de identidad. Robinson, no obstante, deja de lado la visión de la casa como símbolo del ser y el cuerpo femeninos y la idea patriarcal del trabajo doméstico en manos de la mujer. La confusión entre lo público y lo privado, lo interior y lo exterior, fijo y flexible, realidad y memoria, tienen como protagonista a una mujer que “...participates in mythic time, linked to the lives of female ancestors. Robinson's novel rejects the social vision of the female for the archetypal one. Woman moves outside the house and into the watery world of nature” (Kirkby 1986, 107).

Robinson explora el desarrollo de la personalidad femenina a través de las historias que relata Sylvie. Se trata de historias convergentes en múltiples aspectos —encuentros fugaces de la protagonista con otras mujeres cuyo único contexto es el camino recorrido en compañía y la impermanencia de la relación que mantienen en el momento de conversar.

Como señalamos más arriba, el trasfondo trágico es una constante en todas estas historias. En su mayoría cuentan con un personaje femenino central, cuya fuerza, iniciativa e independencia le lleva a realizar acciones memorables, impropias de su sexo. Sirvan como ejemplo dos de éstas tomadas al azar:

Sylvie knew an old woman named Edith who came to her rest crossing the mountains in a boxcar, in December. She was wearing, besides her rubbers and her hunting jacket, two dresses and seven flannel shirts, not to keep off the cold, Sylvie said, but to show herself a woman of substance. She sailed feet first and as solemn as Lincoln from Butte to Wenatchee, where she was buried at public expense ... Sylvie said that she and Edith had picked berries together, and that once they had both worked in a canning factory (H, 78-9).

There's an article here about a woman in Oklahoma who lost an arm in an aircraft factory, but who still manages to support six children by giving piano lessons (H, 93).

Como puede apreciarse, en ningún caso se trata de personajes femeninos convencionales. Elizabeth Meese observa que todos estos relatos, y la novela en conjunto, “are constructed out of loneliness, in the effort to bridge alienation and belonging. They are chronicles of desire and human affection, not designed to engage ‘people of reasonableness and solidity’(104)” (1986, 65). Es evidente que la referencia que Meese toma de *Housekeeping* alude a los hombres, cuyos límites del ego no gozan de la flexibilidad y fluidez que teóricas como Carol Gilligan o Nancy Chodorow<sup>8</sup> postulan en el caso de la mujer. Las historias proliferan y generan un excedente de significados que vienen a componer el argumento de la construcción de la identidad femenina.

Thomas Foster lee *Housekeeping* a la luz de “Women’s Time” de Julia Kristeva. *Housekeeping*, como representación literaria de la vida de varias generaciones de mujeres, puede verse iluminada por la idea de Kristeva de elaborar una narrativa de la resistencia de las mujeres a las limitaciones históricas que tratan de imponérselas.

El modelo histórico de Kristeva distingue tres “generaciones” dentro del movimiento de mujeres, según éstas intenten sincronizar su tiempo con el progreso de la historia lineal, afirmar un tiempo monumental o cíclico con connotaciones arcaicas, o establecer una práctica prefigurativa que simultáneamente existe en el “Ahora” y pertenece a un tiempo futuro diferente.

Los dos primeros momentos de su modelo corresponden a la “oscillation between power and denial” que Kristeva describió en una entrevista, cinco años antes de escribir “Women’s Time”<sup>9</sup>. En el surgimiento de un tercer momento, Kristeva encuentra una alternativa a esos dos extremos. Asociado con los movimientos sufragistas y con el impacto de las ideas existencialistas sobre el feminismo, la primera generación pretende “to gain a place in linear time as the time of project and history” (1982, 36). Esta entrada en la historia se estructura en base a una lógica de identificación con los valores de “a rationality dominant in the nationstate”, eminentemente masculina; esta generación deja de lado los rasgos femeninos tradicionales (i.e. lo materno) cuando entran en conflicto con el objetivo primordial del acceso a la historia. (1982, 37).

La segunda generación surge como reacción al proyecto inicial de “modernización” y al intento de sincronizar el tiempo de las mujeres con una historia que siempre las ha excluido. Dicha reacción se caracteriza por una reafirmación de “the specificity of female psychology and its symbolic realizations” (1982, 37). Las mujeres rechazan el tiempo lineal de la historiografía en favor de una temporalidad cíclica y monumental tradicionalmente asociada con la subjetividad femenina y con el ritual, las prácticas religiosas marginales y el misticismo. Quizá lo más importante sea que, llegadas a este punto, las mujeres rechazan la imagen unitaria de la identidad personal en la que no se contemplan contradicciones internas como las que generan las propias diferencias entre las mujeres: “By demanding recognition of an irreducible identity, without equal in the other sex and as such exploded, plural, fluid, in a certain way nonidentical, this feminism situates itself outside the linear time of identities which communicate through projection and revindication” (1982, 37-8).

La tercera generación en el modelo de Kristeva combina las respuestas de las dos primeras, a saber, “insertion into history and the radical *refusal* of the subjective limitations imposed by this history’s time on an experiment carried out in the name of the irreducible difference” (1982, 38). Las mujeres, en este momento, entran en la sociedad y en la historia para introducir en ellas la posibilidad del cambio radical y subrayar la heterogeneidad de los elementos sociales, la “irreducible difference”. A juicio de Thomas Foster:

This third generation affirms the value and specificity of the consciousness produced by exclusion from an official history that uses women as a specular image to confirm masculine self-identity. But they reject the material and symbolic limitations, especially enclosure within a domestic space as well as the teleology of motherhood, that produced that consciousness: (1988, 78).

Siguiendo el modelo de Kristeva, en *Housekeeping*, Helen —madre de Ruth y Lucille— pertenecería a la primera generación, cuya entrada en la historia se efectúa en términos puramente masculinos. Foster subraya que Helen ha internalizado por completo el concepto masculino de individualidad como separación frente a la idea de cercanía y relación que aflora en la actitud de Sylvia, su madre. El regreso en la novela al mundo de Sylvia Foster cumple pues una función narrativa equivalente a la del rechazo de la cultura oficial que caracteriza al segundo momento en el modelo de Kristeva. Por último, Sylvie marca el comienzo de la tercera generación, combinando las actitudes anteriores. Ruth describe el paso del tiempo para Sylvie como sigue: “Sylvie, on her side, inhabited a millennial present. To her the deteriorations of things were always a fresh surprise, a disappointment not to be dwelt on” (H, 83-84), y Thomas Foster interpreta este “millennial present” como “a way of inscribing her existence historically, in its temporal transience and mutability” (1988, 93).

Recordando a Lévi-Strauss podríamos afirmar que sin mujeres, sin intercambio de mujeres en el complejo tejido social de la cultura, no habría posibilidad de historia. En palabras de Catherine Clément:

Culture, breaking its origins in paradise, introduces the exchange of women, of goods, or of words, which begin to circulate at the expense of that larval exchange, silent and precious, of the primitive matrix, the original womb ...Two rhythms oppose each other. The rhythm of feminine periodicity, which the myths know —if not on the grounds of real knowledge, with the unconscious knowledge of primitive logic— guarantees the reproduction of the species. The other rhythm, that of the periodicity of culture, imposed by men on nature, a necessary material transformation, is a rhythm that both follows seasons, plants, animals, and women and restrains them (1986, 29).

Sin embargo, no podemos afirmar que esta lógica sea operativa en el universo que Robinson retrata en *Housekeeping*. Estamos en una economía en la que la mu-

jer se pone a sí misma en circulación, no transita de un propietario a otro ni se rige por contrato heterosexual alguno. Es autónoma en sus decisiones y transgrede los pactos que la sociedad pretende imponerle. Con Elizabeth Meese podríamos concluir:

In the gaps, the “holes”, or the “spaces”, by a willful (though erratic/erotic) trajectory, comes desire, excess. Woman comes. I could say, then that our tasks involve learning to be an “escape artist”, and making an art by perfecting our techniques, of such a criminal behavior (1990, 77).

## MADRES AUSENTES

*Housekeeping* es una novela de mujeres, una novela cargada de personajes femeninos en la que Robinson explora el mito cultural del matriarcado, las relaciones familiares y la posibilidad de nuevas formas alternativas a la familia nuclear tradicional. El comienzo de la novela establece ya una saga femenina indiscutible: “My name is Ruth. I grew up with my younger sister, Lucille, under the care of my grandmother, Mrs Sylvia Foster, and when she died, of her sisters-in-law, Misses Lily and Nona Foster, and when they fled, of her daughter, Mrs. Sylvia Fisher” (H, 7). La familia de la narradora Ruth queda pues marcada por la ausencia de la madre y la profusión de figuras femeninas sustitutorias, mientras que la figura del padre permanece en la sombra. La historia de Ruth y Lucille guarda un estrecho paralelismo con la de su madre (Helen) y sus tías. Estas también quedaron huérfanas de padre y la familia se reestructuró alrededor de la matriarca Sylvia Foster. Su retrato es el de una mujer fuerte, emprendedora e independiente que nunca buscó la plenitud a través de la unión con un hombre (H, 18). A la muerte de Edmund Foster, Robinson nos sitúa frente a un panorama de pérdida de valores masculinos y de recuperación de la identidad de la mujer, que queda legitimada en cuanto tal y no por oposición a la del hombre. La narradora lo condensa en breves líneas: “My grandfather had sometimes spoken of disappointment. With him gone they were cut free from the troublesome possibility of success, recognition, advancement. They had no reason to look forward, nothing to regret” (H, 15).

Helen, madre de Ruth y Lucille, vuelve a vivir a la casa paterna tras siete años de matrimonio y el abandono de su marido. Repetirá el esquema de la trágica y misteriosa desaparición de su padre, sumiéndose en las aguas del lago de Fingerbone, en lo que después, por boca de Sylvie, sabremos que fue un suicidio.

Mrs Sylvia Foster cuidará de sus nietas y, al fallecer, sus cuñadas Lily y Nona vendrán a sustituirla. Robinson prescinde de las madres biológicas para elevar su pregunta irresuelta sobre la maternidad. Recuerda a Nancy Chodorow en su empeño por demostrar que cualquier individuo, independientemente de su género y de su circunstancia vital, puede desempeñar el papel de “madre” de un recién nacido.

En esta cadena de sustituciones será finalmente Mrs Sylvia Fisher quien se ocupe de las huérfanas. Ruth y Lucille esperan que ésta venga a restituir la imagen

materna. Paradójicamente, esta mujer sin hijos propios, reconstruirá un hogar que no obedece a paradigmas familiares anteriores, con la pretensión de llevar hasta sus últimas consecuencias el sentido de la libertad y autonomía femeninas sin que en ello medie la ley del padre.

La retórica de *Housekeeping* está construida a partir de la ausencia del lenguaje materno. La madre queda silenciada y sustituida por diferentes figuras alternativas. Paralelamente, el vínculo madre-hija se resiente y sufre asimismo importantes modificaciones. Nos proponemos a continuación una lectura de *Housekeeping* en conjunción con el discurso crítico contemporáneo en torno a la maternidad, basándonos fundamentalmente en las ideas de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva.

Los análisis de Cixous y Kristeva se centran en torno al terreno de lo imaginario y lo simbólico, dejando de lado lo “real”, el entramado socio-histórico, no obstante aportan referencias ocasionales a lo que Cixous denomina “the radical transformations in socio-political structures (which) would create a radically different inscription of difference” (1986, 152-3). Julia Kristeva, por su parte, piensa que únicamente una elaboración a fondo en torno a la maternidad y su relación con la creación puede conducirnos a “a real female innovation (in whatever social field)” (1986, 298). Desde una óptica aún más radical, Luce Irigaray advierte que tal elaboración necesita de una nueva sintaxis, una nueva gramática de la cultura. A su juicio, y en oposición directa a Freud, la cultura y la sociedad occidentales se construyen sobre el asesinato de la madre. Así para Irigaray, pensar en la madre en cada mujer, y en la mujer en cada madre, es un acto subversivo que contribuye a socavar el edificio patriarcal y trae consigo una ética revolucionaria de la diferencia sexual <sup>10</sup>.

En este contexto simbólico, está claro que la Madre es, como señala Cixous, una metáfora. En ella radica una importante capacidad para transformar significados ya existentes, y en última instancia, el sistema de la significación en su conjunto. Según Irigaray, la similitud o la analogía, en contraste con el rigor/trigidez de la geometría masculina “entails a reworking of meaning” (1985, 108), especialmente cuando se ocupa del simbolismo creado por y entre las mujeres. Para Kristeva, lo materno, en combinación con lo paterno, representa “a theoretical bisexuality...a metaphor designating the possibility of exploring all aspects of signification” <sup>11</sup>.

La función de la metáfora es hacer presente el término que falta, materializar lo que está ausente y actualizarlo en el discurso. Pero ¿hasta qué punto la metáfora, en tanto que ficción, nos traslada a otro espacio, a otro lugar? En el caso que nos ocupa, un análisis detallado de las bases conceptuales de la metáfora y sus semas constitutivos puede ayudarnos a determinar de qué manera distintas inscripciones de lo femenino representan otro lugar, una reescritura diferente del estereotipo social de la mujer como madre.

Cixous, Irigaray y Kristeva dejan de lado la versión edípica de la maternidad y se centran en el estadio pre-edípico. Este constituye un espacio ginocéntrico en un tiempo arcaico anterior a lo simbólico. La fase pre-edípica es particularmente importante en la elaboración de Julia Kristeva. Kristeva designa al “revival of archaic pre-oedipal modes of operation” (1976, 58) como lo *semiótico*. Lógica y cronológi-

camente anterior a la imposición del orden *simbólico* (o paterno), lo semiótico queda conceptualizado como el momento preverbal en el que el niño está unido y depende totalmente del cuerpo de la madre, el momento en el que se organizan las pulsiones de los instintos y se desarrollan los ritmos constitutivos del cuerpo del bebé. Esta relación semiótica con el cuerpo materno debe experimentar la represión para llegar a la adquisición del lenguaje, fenómeno éste que permea la estructura del orden simbólico en su totalidad. En virtud de lo anterior, lo semiótico forma parte del proceso dialéctico de la significación — *signifiance* en Kristeva— a través del cual todos los sujetos llegan a constituirse como tales. Aún permaneciendo como inherente a lo simbólico, lo semiótico “also (goes) beyond it and (threatens) its position” (1984, 81). De hecho, sólo la reactivación y la irrupción de lo semiótico/materno puede llegar a quebrar y remodelar lo simbólico para dar lugar a la heterogeneidad característica de lo poético. El lenguaje poético, el arte en general, es, por tanto, “the semiotization of the symbolic” (1984, 79).

Al delinear este aparato semiótico potencialmente subversivo, Kristeva utiliza una serie de imágenes tradicionales. Entre ellas, destaca la imagen del niño en el pecho de su madre: “the superego and its linear language... are combatted by a return of the oral glottic pleasure” (1977, 74), placer de la succión y la expulsión, de la fusión y, sobre todo, del rechazo (*rejet*). Lo semiótico es también un lugar de privilegio de la voz materna y sus ritmos: “with a material support like the voice, this semiotic network gives ‘music’ to literature”; “melody, harmony, rhythm, ‘gentle’ and ‘pleasing’ sounds” (1984, 63). Por extensión, lo semiótico da lugar a aliteraciones, construcciones anafóricas, repeticiones léxicas, etc., que para Kristeva perturban la lógica de la cadena significante. La cualidad radical del texto poético/semiótico no implica una vuelta a lo reprimido, sino lo que Kristeva describe como incesto metafórico: el artista/niño comete el acto prohibido por el padre de la apropiación del territorio arcaico e instintual de la madre. Al subrayar el deseo del sujeto de destruir al padre y (re)poseer a la madre, el modelo de generación de lo poético de Kristeva no se desvía fundamentalmente del esquema edípico patriarcal. En este marco y en el seno de nuestra sociedad, la mujer llega a alcanzar sus límites creativos “through the strange form of split symbolization (threshold of language and instinctual drive), of the “symbolic” and the “semiotic”... the act of giving birth” (1980, 240).

Por su parte, la obra de Cixous se centra en el vínculo madre-hija como metáfora primordial de la feminidad en la escritura. Opone lo que denomina “writing by the written” masculino al “written by the voice” femenino (1980, 208). La voz tiene una relación estrechísima y particular con la madre de la cual el hombre carece. La voz de la madre se funde con el seno materno: “Voice. Milk that could go on forever. Found again. The lost mother/bitter-lost. Eternity: is voice mixed with milk” (1986, 93). A este respecto, típica de la escritura de Cixous es una afirmación como la siguiente: “there is always in (woman) at least a little of the mother good milk. She writes in white ink” (1986, 94). Transformada en *le languelait*, la leche materna es también vehículo fundamental para la escritura femenina de Cixous.

Basándose en toda esta iconografía, Cixous establece los elementos de una auténtica *jouissance*, diseminada en estos y otros motivos. Así, junto a símbolos femeninos tradicionales, como el de la madre-Tierra, valora lo *materrenelle* y, aprovechando la asociación homofónica entre los términos *mère/mer*, el vínculo entre las aguas y lo materno: “it’s my mother! The sea floats her, ripples her, flows together with her daughter, in all our ways. Then unseparated they sweep along their changing waters, without fear of their bodies, without bony stiffness, without a shell...And sea for mother (*mer pour mère*) gives herself up to pleasure in her bath of writing” (1976, 143). Tanto Cixous como Irigaray utilizan la metáfora de la fluidez y del movimiento como símbolo específico de la naturaleza femenina. Luce Irigaray pone especial énfasis en estas cuestiones en su ensayo “When Our Lips Speak Together”<sup>12</sup>. En él, rechaza las nociones enfrentadas de “ser” y “otro” como integrantes de una economía binaria falologocéntrica y caracteriza al cuerpo/-s femenino/-s como “always several at once” (1985, 209), abierto y compartido, sin límites en su multiplicidad. La capacidad femenina para la difusión en un flujo continuo, ajena a la unidad, se opone a la mentalidad falocéntrica centrada en lo que Irigaray denomina “the privilege, domination, and solipsism of the One” (1985, 173). Y la sólida rigidez —“the solid that the penis represents” (1985, 112)— de la sexualidad masculina se alza en oposición a una sexualidad intrauterina, amnióticamente fluida, que nuestra autora identifica como específicamente femenina.

En esta línea, “When Our Lips Speak Together” constituye un himno triunfal a la mujer como *amante marine*:

How can I speak to you? You remain in flux never congealing or solidifying. What will make that current flow into words? It is multiple ... Yet it cannot be decomposed...These rivers flow into no single, definitive sea. These streams are without fixed banks; this body without fixed boundaries. This unceasing mobility. This life -which will perhaps be called our restlessness, whims, pretenses or lies. All this remains very strange to anyone claiming to stand on solid ground./ Speak, all the same Between us, “hardness” isn’t necessary...Our density can do without trenchancy or rigidity. We are not drawn to dead bodies (1985, 215).

En esta evocación de la fluidez, la suavidad, el movimiento, la vida, todo ello antitético a la solidez masculina, la dureza, la rigidez, y la muerte, lo femenino, el término devaluado en la lógica fálica, se convierte en el valor superior, si bien el sistema de oposiciones binarias permanece. En su metaforización de lo materno, Kristeva, Cixous e Irigaray contrapesan la antítesis tradicional que identifica al hombre con la cultura y confina a la mujer a los instintos, reproduciendo la dicotomía entre la racionalidad masculina y la materialidad, corporeidad y sexualidad femenina que Irigaray ha documentado hasta en Platón y Plotino. Lo a-cultural y anti-intelectual de la mujer sugiere también un regreso a la caverna platónica redefinida como un símbolo uterino. Rechazado por los pensadores clásicos en favor de la realidad externa, ese dominio oscuro, nocturno y onírico, es rescatado por los teóricos de la diferencia como el *locus interior* del misterio y la creatividad. Así, en “When

Our Lips Speak Together”, Irigaray afirma: “I want to remain nocturnal and find again...my night softly luminous” (1985, 217). En última instancia, lo materno-femenino viene a recordar el misterioso “black continent” sobre el que Freud teorizó en “Femininity”.

Si retornamos a nuestro argumento de *Housekeeping* no nos será difícil establecer un claro vínculo con las teorías de Cixous e Irigaray. El tejido metafórico que se edifica sobre las polaridades solidez/fluidez, luz/oscuridad es uno de los rasgos característicos de la novela. Evidentemente, el elemento líquido que cobra mayor protagonismo en la narración es la ominosa presencia del lago de Fingerbone —“It is true that one is always aware of the lake in Fingerbone, or the deeps of the lake, the lightless, airless waters below” (H, 12)—. No olvidemos que en el lago descarriló el tren que llevaba al abuelo de Ruth y Lucille en una noche sin luna (H, 9) y que allí también se suicidó Helen años atrás. Las aguas del lago contienen multitud de historias y conservan la memoria colectiva de la comunidad. Ruth recuerda con terrible tristeza: “I cannot taste a cup of water but I recall that the eye of the lake is my grandfather’s, and that the lake’s heavy, encumbering waters composed my mother’s limbs and weighed her garments and stopped her breath and stopped her sight”(H, 166).

La crítica parece coincidir en que el lago es el depositario de la historia del pueblo de Fingerbone. Dana A. Heller lo entiende así:

The territory of the past is symbolized in the relentless force and depth of Fingerbone lake. The lake is only part of a pattern of metaphor established in the text that aligns houses, bodies of water, and women’s bodies as impermanent receptacles of human essence, spirit, history (1990, 96).

Elizabeth Meese subraya el papel del lago como memoria: “[The text’s function as memory] is reinforced by the lake, which serves as a repository —a Walden— like pond that is the center of town life, a kind of continuum. Nothing is lost to it, not even the grandfather whose body remains captured there, frozen in time like an event in a history book” (1984, 63-4). La abuela de Ruth y Lucille habla de sí misma, de su propia muerte, de la casa y del huerto como elementos que progresivamente devienen “liquid, capable of assuming new forms” (H, 27). A su muerte, imaginada como una especie de “ahogamiento” en el aire, (H, 142) Ruth siente, “that my grandmother had entered into some other element upon which our lives floated as weightless, intangible, immiscible, and inseparable as reflections in water” (H, 39).

Prácticamente todo es susceptible de disolución, las formas, los cuerpos, las familias —“..the appearance of relative solidity in my grandmother’s house was deceptive” (H, 138)— y hasta el orden social, ya que, como afirma Joan Kirkby, “There is a gradual erosion of hierarchical social structure into a state of watery dissolution” (1986, 100). Como señalamos más arriba, la lógica binaria permanece si bien lo femenino/fluido deja de ser el término desfavorecido, quedando vinculado a los procesos y a los ritmos naturales más primarios que, a la vez, configuran y nie-

gan la existencia. Según J. E. Cirlot, el agua es un elemento que simboliza el inconsciente, “the non-formal, dynamic, motivating, female side of the personality” (1971, 364). Su interpretación parece una glosa del significado de éste en *House-keeping*:

Immersion in water signifies a return to the preformal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other...On the cosmic level, the equivalent of immersion is the flood, which causes all forms to dissolve and return to a fluid state, thus liberating the elements which will later be recombined in new cosmic patterns (1971, 367).

Por otro lado, el binomio luz/oscuridad está presente como una polaridad irresuelta en la práctica totalidad de los episodios donde aparece Sylvie. Sus extraños hábitos la llevan a preferir sentarse en silencio en la oscuridad, cenar en la oscuridad, perderse en la oscuridad de los bosques, de manera que su “ser” real sólo se manifiesta en la ausencia de luz: “I thought the darkness might make Sylvie her old self again, that she might disappear again, to extend my education, or her own” (H, 173).

La oscuridad elimina la presencia, lo que no sale a la luz es como si desapareciera del orden simbólico —“When we did not move or speak, there was no proof that we were there at all” (H, 64)—. Sylvie se enfrenta una vez más al binarismo irreconciliable interior/exterior en una versión diferente. La narradora evoca aquellos momentos en los que Sylvie, al caer la tarde, goza de la oscuridad desde el silencio de sus pensamientos: “Evening was her special time of the day ... She seemed to dislike the disequilibrium of counterpoising a roomful of light against a worldful of darkness” (H, 88). Con ocasión de una de sus habituales cenas en la oscuridad, Lucille enciende las luces de la cocina. Este episodio sugiere que la actividad doméstica de Sylvie y la actitud frente a la situación social de las mujeres que le corresponde sólo se puede criticar desde las estructuras dualistas del pensamiento y la actuación frente a las que el modo de vida de Sylvie se levanta como alternativa. Encender la luz restaura la separación interior/exterior que Lucille desea mantener: “The window went black and the cluttered kitchen leaped, so it seemed, into being, as remote from what had gone before as this world was from the primal darkness. We saw what we ate from plates that came in detergent boxes, and we drank from jelly glasses ... Lucille had startled us all, flooding the room so suddenly with light, exposing heaps of pots and dishes, the two cupboard doors which had come unhinged and were propped against the boxes of china” (H, 89-90).

Estar dentro de una habitación con luz establece una clara barrera entre el interior y el exterior que dificulta la visión de afuera, no obstante, la luz facilita la visión del interior a los que se encuentran al otro lado. Robinson expresa de esta manera la tradicional oposición entre el confinamiento femenino y el privilegio masculino de circular libremente de la esfera pública al territorio familiar. La narración sitúa a las mujeres dentro de espacios cerrados e iluminados.

Poco después de la llegada de Sylvie a la casa paterna, Ruth y Lucille corren junto a un tren, “to stay abreast of the window of a young woman with a small head and a brightly painted face” (H, 50). La mujer mira a la ventana, cautiva de su propia imagen reflejada en el cristal. Poco antes, Ruth había comentado, “memories are by their nature fragmented, isolated and arbitrary as glimpses one has at night through lighted windows” (H, 50). Para Elizabeth Meese, la imagen autorreferencial de la mujer que se contempla en el cristal representa el arquetipo de la madre perdida, “the essential woman” (1984, 66).

Hacia el final de la novela, Ruth reflexiona sobre la manera en que la mujer se ve empujada a reproducir su propia opresión a través de la metáfora del espejo que refleja una identidad fija, sin posibilidad de cambio:

It would be terrible to stand outside in the dark and watch a woman in a lighted room studying her face in a window, and to throw a stone at her, shattering the glass, and then watch the window knit itself up again and the bright bits of lip and throat and hair piece themselves seamlessly again into that unknown, indifferent woman. It would be terrible to see a shattered mirror heal to show a dreaming woman tucking up her hair. And here we find our great affinity with water, for like reflections on water our thoughts will suffer no changing shock, no permanent displacement (H, 141).

Ruth es consciente de la dificultad que implica avanzar en esos hábitos del pensamiento que no permiten un “desplazamiento permanente” y que animan a la mujer a continuar “indiferente” —sin preocuparse de la diferencia—, perpetuando la separación entre lo público y lo privado como algo natural e inmutable.

La oscuridad guarda también una estrecha relación con lo materno. Sylvie es una mujer sin hijos que viene a “maternar” a Ruth y a Lucille. Lucille desapruueba el comportamiento desequilibrado de Sylvie y se enfrenta a ella en más de una ocasión hasta que decide abandonar la casa e ir a vivir con la familia de una de sus profesoras. Ruth, sin embargo, se siente cada vez más próxima a su tía, la cual, en su caso, ocupará el lugar de la madre. Ambas hermanas construyen diferentes versiones de Helen: “Lucille’s mother was orderly, vigorous, and sensible, a widow (more than I ever know or she could prove) who was killed in an accident. *My* mother presided over a life so strictly simple and circumscribed that it could not have made any significant demands on her attention. She tended us with a gentle indifference that made me feel she would have liked to have been even more alone —she was the abandoner, and not the one abandoned” (H, 97). Está claro que la “verdad” de Sylvie es demasiado onerosa para Lucille y que huir es prácticamente la única alternativa que le queda. Con la marcha de Lucille comenzará el “idilio” entre Sylvie y Ruth.

Al poco de llegar Sylvie a la casa de los Foster, Ruth confirma en ella el recuerdo vivo de su madre — “...as I watched Sylvie, she reminded me of my mother more and more” (H, 49)—. Ambas se encuentran en un territorio habitado por la pérdida. Imágenes de una geografía del pasado sugieren con frecuencia una íntima conexión con el cuerpo de la madre —“Never since they were small children had

they clustered about her so, and never since then had she been so aware of the smell of their hair, their softness, breathiness, abruptness” (H, 14)—. Sylvie recuerda en voz alta la historia de la familia, una historia de pérdidas sucesivas que sólo se mantiene en el lenguaje de forma fragmentaria, incompleta. Como señala la narradora, la memoria es el sentido de la pérdida y ésta última nos arrastra indefectiblemente hacia sus confines (H, 166).

Si recordamos la delimitación de Felman del “visionary, dream-like mode of discourse” (1985, 67) no nos será difícil identificar numerosos fragmentos del texto de la narradora dentro de esta categoría. Ruth se expresa con frecuencia a través de las fantasías y los sueños, incorporándolos a la sintaxis del discurso habitual. Las imágenes en las que Ruth recrea a Sylvie coinciden con escenas oscuras, generalmente en el bosque o junto al lago, terriblemente ambiguas en cuanto al significado. La primera de ellas es una escena semionírica en la que Ruth se deja llevar por Sylvie en una danza frenética: “I imagined her seizing my hands and pulling me after her in a wild waltz down the hall, through the kitchen, through the orchard, the night moonless and I in my nightgown, almost asleep” (H, 63).

La confusión entre las figuras de la madre y la tía queda suficientemente probada cuando Ruth, hacia el final de la novela, confiesa: “.the faceless shape in front of me could as well be Helen herself as Sylvie. I spoke to her by the name Sylvie, and she did not answer. Then how was one to know? And if she were Helen in my sight, how could she not be Helen in fact?” (H, 144). Siente una enorme ternura hacia Sylvie, y es que no sólo encuentra en ella a la madre perdida sino a la amiga y compañera que necesita para colmar su existencia. Ambas asumen indistintamente los roles de madre e hija. Ruth se convierte en madre de Sylvie —“Her hands [Sylvie’s] were long, and her throat long and her cheeks lank. I wondered if she could be warmed and nourished. If I were to take hold of those bone hands, could I squeeze warmth into them?” (H, 120)— y Sylvie adopta la misma actitud protectora para con Ruth.

Según Joan Kirkby, *Housekeeping* presenta una fase decididamente patriarcal (caracterizada por los tiempos del abuelo, la construcción de la casa y el tren) y una fase actual de matriarcado (asociada con la abuela, el jardín y el fuerte sentido de relación con los antepasados femeninos de la familia) que desplaza a la organización social por medio de la poderosa evocación del “estado natural” (1986, 99). La alusión es clara al estadio pre-simbólico de fusión con lo materno, y a este nivel se evidencia la primitiva relación de lo materno con la fluidez y la oscuridad:

*Housekeeping* becomes a quest for both the personal and the archetypal mother -not sentimentalized “Mother Nature” but the inexorable non-human figure of Jungian mythology, the great mother, associated with the dark primeval water, the swamp, “the fertile muck”. Re-union with the great mother involves union with the regenerative powers of decay represented by the dark, dense ever-croaching powers of the lake and the return to a non-formal or pre-formal state (Kirkby 1986, 101).

En este sentido, el episodio en el que, al anochecer, Sylvie y Ruth se adentran en el bosque y más tarde, en una barca en el lago, es enormemente significativo. Nos parece importante citarlo en su totalidad para proseguir nuestro argumento:

Sylvie climbed in and settled herself with a foot on either side of me. She twisted around and pushed us off with an oar, and then she began to reach and pull, reach and pull, with a strength that seemed to have no effort in it. I lay like a seed in a husk ...

It was the order of the world, after all, that water should pry through the seams of husks, which, pursed as tight as they might be, are only made for breaching. It was the order of the world that the shell should fall away and that I, the nub, the sleeping germ, should swell and expand. Say that water lapped over the gunwales, and I swelled and swelled until I burst Sylvie's coat. Say that the water and I bore the rowboat down to the bottom, and I, miraculously, monstrously, drank water into all my pores until the last black cranny of my brain was a trickle, a spillet. And given that it is in the nature of water to fill and force to repletion and bursting, my skull would bulge preposterously and my back would hunch against my knee. Then, presumably, would come parturition in some form, though my first birth had hardly deserved that name, and why should I hope for more from the second? The only true birth would be a final one, which would free us from watery darkness and the thought of watery darkness, but could such a birth be imagined? (H, 140-41).

Es evidente que estamos ante una fantasía generativa. Ruth viaja plácidamente en la barca, mecida por las olas, e imagina cómo podría ser su segundo nacimiento. Se siente una vaina que, henchida de agua llegará a estallar. Es el germen de una nueva vida, el agua que la rodea no es más que el líquido amniótico que protege y alimenta al feto en la gestación. Ruth nace a una segunda existencia con Sylvie. Entre ambas se da una simbiosis perfecta como la que existe entre el cuerpo de la madre y la hija que va a nacer. El "último nacimiento" al que alude Ruth es también una especie de muerte. El drama de la "quest" que protagonizan Sylvie y Ruth al adentrarse en el lago, y más tarde al desaparecer de Fingerbone, supone eliminar la imagen del ser anterior y dar un impulso a la ruptura de los vínculos sociales que nos impiden cumplir nuestras expectativas. A juicio de Dana A. Heller: "Clearly, what Robinson wants to legitimize ... is woman's potential to be reborn in a ritual predicated on self-awareness, a ritual that transcends the agency of the mother's body and empowers the agency of the self" (1990, 102).

El final de la novela adquiere una importante dimensión simbólica. Ruth y Sylvie deciden huir de Fingerbone ante la amenaza de que las gentes del lugar (representadas por el sheriff como autoridad patriarcal/legal indiscutible) consigan separarlas. Queman la casa familiar y cruzan el puente del ferrocarril sobre el lago que definitivamente las aleja del pueblo. Los vecinos de Fingerbone piensan que, sin duda, habrán perecido ahogadas. Cruzar el puente es muy peligroso, nadie lo había conseguido antes con éxito sin caer al lago o ser arrollado por el tren. Para

Ruth, “it was the crossing of the bridge that changed me finally” (H, 184). Su destino es terriblemente ambiguo. Joan Kirkby señala al respecto la negativa del texto a aclarar si Ruth y Sylvie están metafóricamente muertas para la sociedad que no supo tolerar sus extraños hábitos o si habrán muerto en realidad (1986, 106).

En cualquier caso, eligen una vida de “desplazamiento permanente”. Viajan de un lugar a otro, sin hogar y sin otra posesión al margen del afecto mutuo y el nuevo sentido de familia que construyen. En opinión de Dana A. Heller, Sylvie y Ruth comparten un camino construido sobre la solidaridad y los vínculos de relación esencialmente femeninos:

...Ruth and Sylvie’s dispossession from the male legacy of isolated heroism enables them to share a destiny of mutual heroic agency and female solidarity. The commitment to one another both defies the conditions of the male questing pattern and redefines the notion of human agency to include relational capacity (1990, 95).

Robinson ha sabido transmitirnos nuevas imágenes de la construcción de la identidad femenina desde la interacción con otras mujeres y aportar alternativas a los modos de integración social de la mujer. Subvirtiendo las expectativas del género, *Housekeeping* es ante todo una propuesta para llevar a cabo un cambio sociocultural en profundidad. Como señala Elizabeth Meese, nuestra autora se propone intentar descubrir la verdadera naturaleza de la mujer como ser cuya existencia es diferente de la inventada por el varón y en contra de la función de su rol en las instituciones patriarcales (1984, 68). Ruth y Sylvie sólo tienen la fuerza que la naturaleza y la cultura les otorgan en tanto que “mujeres”, el poder de la resistencia y de la ruptura de las expectativas que la sociedad deposita en ellas como elementos dentro de una economía de roles genéricos perfectamente diseñada.

En el capítulo ocho, Robinson nos deja una lección de historia sagrada. ¿Quién sabe algo de la mujer de Noé? Ni siquiera conocemos su nombre, sólo sabemos que engendró tres hijos cuya descendencia repoblaría la tierra después del diluvio. Como señala Mieke Bal, la cultura occidental cuenta con una tradición dominante en la lectura de los textos sagrados, monolíticamente misógina —al menos, en todas aquellas historias en las que los personajes femeninos desempeñan un papel relevante— y tendente a infravalorar la importancia de las mujeres en la Biblia en su conjunto (1987, 2). Evidentemente, la ideología patriarcal no sólo ha predominado en la exégesis bíblica, también ha sido una constante en la hermenéutica y la interpretación literaria, en la construcción del canon y en el olvido de la cuestión del género en el espacio indefinido de “los lectores”. Incluir dentro del debate psicológico, histórico, socio-político y artístico contemporáneo los factores genérico, racial, de clase y de opción sexual son algunas de las tareas que la crítica feminista se propone como reto para el futuro. La reconstrucción de un pasado carente de mistificaciones es algo a lo que la investigación feminista ya ha venido contribuyendo en gran medida. No se puede parcializar el pasado y desterrar a los márgenes lo que no tuvo vocación de centro porque los olvidos, los errores y las manipulacio-

nes nos aportan una visión distorsionada del presente. Como dice Janet Gould desde el dolor, pero con la fuerza que otorga la conciencia de la marginación, “We write to counteract a history / that says we are a dead/ a conquered people. / It is like a shout in a blizzard”<sup>13</sup>.

## Notas

- <sup>1</sup> En lo sucesivo, todas las citas de la novela están tomadas de la edición: Robinson, Marilynne. *House-keeping*. London: Penguin, 1982.
- <sup>2</sup> Para un repaso del pensamiento de Lévi-Strauss en torno a todas estas cuestiones, véase, Lévi-Strauss, Claude. *Elementary Structures of Kinship*. Ed. by R. Needham. N.Y.: Beacon Press, 1969.
- <sup>3</sup> Véase especialmente, Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa”, en Marks, Elaine & Isabelle de Courtivron eds. *New French Feminisms. An Anthology*. New York: Schocken, 1980. 245-264.
- <sup>4</sup> Para un análisis exhaustivo del significado de locura en Foucault, véase, Felman, Shoshana. “Foucault/Derrida: The Madness of the Thinking/Speaking Subject”. *Writing and Madness*. Trans. Martha Noel Evans & Shoshana Felman. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 35-55.
- <sup>5</sup> Puede consultarse la edición inglesa, Freud, Sigmund. *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*. N.Y.: Macmillan, 1963.
- <sup>6</sup> En nuestro análisis, seguiremos la edición inglesa de la obra de Cixous citada en la bibliografía.
- <sup>7</sup> La función del “Otro”, en palabras de Elizabeth Grosz: “...is embodied in the figure of the symbolic father, who intervenes into the narcissistic, imaginary, and incestual structure of identifications and gratifications. The relation between self/*moi* and other is necessary for the initiation of social exchange and the articulation of the unconscious. The locus of the Other is at the same time that site within the subject known as the unconscious (hence the direct connection between *Autre* and *Es*)” (1990, 74).
- <sup>8</sup> Véanse a este respecto, Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978, y, Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- <sup>9</sup> Véase Kristeva, Julia. “Oscillation Between Power and Denial”, en Marks, Elaine & Isabelle de Courtivron eds. *New French Feminisms. An Anthology*. N.Y.: Norton, 1980. 165-67.
- <sup>10</sup> Las ideas de Irigaray en torno a esta nueva ética de la diferencia sexual pueden ampliarse en su *Ethique de la Différence Sexuelle*. Paris: Editions de Minuit, 1984.
- <sup>11</sup> Estas palabras de Kristeva aparecen citadas en Carolyn Burke. “Rethinking the Maternal”, en *The Future of Difference*. ed. Hester Eisenstein & Alice Jardine. Boston: G.K. Hall, 1980. 112.
- <sup>12</sup> “When Our Lips Speak Together” se halla incluido en Luce Irigaray. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 205-18.
- <sup>13</sup> La referencia de Janet Gould procede de la reseña de Valerie Matsumoto “From Silence to Resistance”. *The Women's Review of Books* VIII (2) November 1990: 2.

## Bibliografía

- Bal, Mieke. *Lethal Love. Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Clément, Catherine & Hélène Cixous. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Cixous, Hélène. *La*. Paris: Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Portrait of Dora*. Trans. Anita Barrows. London: John Calder, 1979.

- \_\_\_\_\_. *Ilia*. Paris: Editions des Femmes, 1980.
- Felman, Shoshana. *Writing and Madness*. Trans. Martha Noel Evans & Shoshana Felman. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Foster, Thomas. "History, Critical Theory and Women's Social Practices. 'Women's Time' and *Housekeeping*". *Signs* 14 (1988): 73-99.
- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.
- Heller, Dana A. "Happily at Ease in the Dark: Marilynne Robinson's *Housekeeping*" *The Feminization of Quest-Romance*. Austin: University of Texas Press, 1990: 93-104.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Kirkby, Joan. "Is There Life After Art? The Metaphysics of Marilynne Robinson's *Housekeeping*". *Tulsa Studies in Women's Literature* 5 (Spring 1986): 91-109.
- Kristeva, Julia. *On Chinese Women*. Trans. Anita Barrows. N.Y.: Urizen Press, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Polylogue*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Desire in Language*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Tom Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez. N.Y.: Columbia University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Women's Time". Trans. Alice Jardine & Harry Blake, en *Feminist Theory: A Critique of Ideology*. ed. Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo, and Barbara C. Gelpi. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Revolution in Poetic Language*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Margaret Waller. N.Y.: Columbia University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. "A New Type of Intellectual: the Dissident". *The Kristeva Reader*. Toril Moi ed. N.Y.: Columbia University Press, 1986. 292-300.
- Lacan, Jacques. "God and the Jouissance of The Woman", en Mitchell, Juliet & Jacqueline Rose, eds. *Feminine Sexuality*. N.Y.: Norton, 1982. 137-148.
- Meese, Elizabeth. A. "A World of Women; Marilynne Robinson's *Housekeeping*". Meese, Elizabeth A. *Crossing the Double-Cross. The Practice of Feminist Criticism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1986. 55-68.
- \_\_\_\_\_. "Theorizing Lesbian- Writing A Love Letter". *Lesbian Texts and Contexts*. Karla Jay & Joanne Glasgow eds. N.Y.: New York University Press, 1990. 70-87.
- Noel Evans, Martha, "'Portrait of Dora'. Freud's Case History As Reviewed by Hélène Cixous". *Sub-Stance* 36 (1982): 65-71.