



Synthesis
ISSN: 0328-1205
ISSN: 1851-779X
revistasynthesis@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

El sujeto que no migra: Penélope toma la palabra. Formas de exilio interior en Margaret Atwood y Begoña Caamaño

López Gregoris, Rosario

El sujeto que no migra: Penélope toma la palabra. Formas de exilio interior en Margaret Atwood y Begoña Caamaño

Synthesis, vol. 25, núm. 1, 2018

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84656571006>

DOI: <https://doi.org/10.24215/1851779Xe033>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

El sujeto que no migra: Penélope toma la palabra. Formas de exilio interior en Margaret Atwood y Begoña Caamaño

Rosario López Gregoris
Universidad Autónoma de Madrid, España

DOI: <https://doi.org/10.24215/1851779Xe033>
Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84656571006>

RESUMEN:

Este trabajo compara dos reescrituras de la Odisea, planteadas desde la perspectiva de Penélope, que, sin viajar, se ve obligada a crear sus propias estrategias de supervivencia. Se trata de la obra de Margaret Atwood, *Penélope y las doce criadas*, y la obra de la gallega Begoña Caamaño, *Circe o el placer del azul*, novelas con finalidad subversiva, narradas desde una posición femenina o incluso feminista, que cuestionan la verdad del relato homérico. A pesar de las coincidencias, ambas reescrituras articulan procedimientos muy distintos, el humor o la sublimación, entre otros, para dar voz a Penélope.

PALABRAS CLAVE: Penélope, *Odisea*, feminismo, subversión, exilio.

ABSTRACT:

This paper compares two rewritings of the Odyssey from Penelope's perspective; who without travelling she is forced to develop her own survival strategies. Both Margaret Atwood's, *The Penelopiad*, and the work of Galician writer Begoña Caamaño, *Circe o el placer del azul*, are subversive novels, which are narrated from a feminine -even feminist- perspective, questioning the truth of the Homeric tale. Despite the coincidences, these rewritings employ very different mechanisms, humor and sublimation among others, in order to provide Penelope with her own voice.

KEYWORDS: Penelope, *Odyssey*, feminism, subversion, exile.

1. INTRODUCCIÓN

Junto a Ulises, el mito occidental del viajero y aventurero, representante atemporal del sujeto migrante, se alza la figura mítica femenina de Penélope, su esposa, representante de la espera, la fidelidad y la astucia en el imaginario mítico griego, pues, según cuentan casi todas las fuentes,¹ decidió aguardar el regreso de Ulises a Ítaca durante veinte años y consiguió engañar a los pretendientes con la treta del sudario que tejía de día y destejía de noche. Esta espera permite usar su figura como ilustración del sujeto que no migra. Se construye así un modelo de conducta inequívoco que premia la fidelidad con una buena fama y castiga la infidelidad con una fama trágica. Bien sabido es que el comportamiento considerado ejemplar por el ideario patriarcal griego, como es el de Penélope, se enfrenta en el mito al comportamiento censurable de sus primas, las célebres Helena y Clitemnestra, ambas de destino calamitoso: Helena provocó con su huida de Esparta la guerra de Troya; Clitemnestra asesinó a su marido Agamenón, cuando este regresó victorioso de dicha guerra, y se acarrió el odio de sus hijos hasta el punto de que Orestes, espoleado por Electra, terminará por asesinarla junto a su amante Egisto.

Los modelos de conducta edificantes para las mujeres suelen llevar en el pensamiento mítico griego un elemento adicional: el silencio. No cabe decir lo mismo de los modelos de conducta negativos, que suelen dar lugar a un debate social que toma forma en la tragedia, género teatral que explota los conflictos de los personajes heroicos (Esquilo lo hizo en su trilogía *Orestíada*; Eurípides con *Helena* o *Medea*). Por ello, poco se sabe de las opiniones, juicios y sentimientos de Penélope, en pasiva y silenciosa espera de Ulises.²

La literatura moderna, en su afán de reescribir el mito en todos los géneros, ha intentado dar voz a esas mujeres silenciosas que ejemplifican su acuerdo con el papel que la cultura patriarcal les asignó. En el caso de Penélope, son dos las autoras que han imaginado el pensar y el sentir de la espera de la esposa de Ulises

en forma de novela. En realidad, hay más reescrituras sobre Penélope,³ pero he elegido dos especialmente interesantes, a mi juicio, por representar dos exilios interiores posibles –pues el que se queda y no migra elabora su propio exilio–,⁴ que coinciden en ser planteamientos feministas, contemporáneos, escritos por mujeres, pero resultan recreaciones que ofrecen soluciones muy distintas. Se trata del relato de Margaret Atwood, *Penelopiad*, publicado en 2005 (también traducido al español en ese año con el título de *Penélope y las doce criadas*), y la novela de la autora gallega Begoña Caamaño, *Circe ou o pracer do azul (Circe o el placer del azul)*, publicada en gallego en el año 2009. Ambas obras merecerían estudios individuales, sin duda, pero interesa confrontarlas para mostrar cómo, partiendo de un material mítico común y planteamientos aparentemente cercanos, se explotan aspectos muy distintos, tanto formales como de contenido, para llegar a soluciones creativas muy diferentes.

2. PENELOPIAD DE MARGARET ATWOOD

La obra de Margaret Atwood es sobradamente conocida,⁵ de modo que en este trabajo se analizarán solo algunos aspectos relevantes en comparación con la otra novela comentada, algunas de esas soluciones creativas que la convierten en una obra tan peculiar y novedosa con un objetivo evidente: cuestionar el relato y la imagen tradicionales de Penélope.⁶ Para lograrlo, articula procedimientos antiheroicos, tanto en la forma como en el contenido, que son los que se analizarán a continuación.

2.1. Procedimientos de desmitificación en el contenido

La primera cuestión que la autora plantea es por qué Penélope toma la palabra; la respuesta viene en seguida: lo hace desde el Hades, para contar su versión de los hechos: “it’s my turn to do a little story-making” (p. 3),⁷ y aclarar un punto central, muy oscuro, de su biografía, asociado al regreso de Ulises: el asesinato cometido por este último y Telémaco de sus doce criadas más queridas y fieles, acontecimiento que vertebraba la narración. Si Penélope decide contar su versión de los hechos, significa que no está de acuerdo con la versión oficial, que no comparte el uso que se hace de su ejemplaridad, porque se ha convertido en “A stick used to beat other women with” (p. 2), en clara lectura feminista y alejada del significado patriarcal que tradicionalmente se le ha aplicado.⁸

Pero el relato va más allá de un solo episodio y, si se toma como punto de referencia el título de la obra en inglés, *Penelopiad*, en seguida se entiende que se trata del relato de la biografía de Penélope,⁹ como la *Odisea* es el relato de las aventuras de Odiseo: Penélope no tiene aventuras que contar, pero sí una biografía que desentrañar, en la que intervienen personajes esenciales en su devenir vital. En esta deconstrucción de la imagen ejemplar de la protagonista de la obra hay un gran manejo de fuentes, no solo del poema homérico, sino también de la historia mítica de Penélope,¹⁰ y, a la que se añade, como era de esperar, la revisión de Atwood sobre la historia de Penélope. Aquí, en cómo se acerca la autora a la creación del personaje, se aprecia una característica que recorre todo el relato, el tono irónico con que se tiñe la narración y que sirve para evitar una imagen de víctima o autocompasiva del personaje.¹¹

En el explicar al lector su vida, Penélope desgrana momentos clave, que con toda seguridad están destinados a desmitificar la leyenda del personaje a través de una mirada más crítica y humana. Veamos algunos de esos momentos.

- La infancia peligrosa. Se hace llegar al lector que sus padres fueron un tanto peculiares, no por su naturaleza (la concibió con una náyade, algo habitual en el mito, de Icarío, rey de Esparta), sino por su comportamiento. Al parecer, Icarío trató de matar a Penélope (“When I was quite young my father ordered me to be thrown into the sea”, p. 7), posiblemente porque interpretó mal un oráculo que la ponía a tejer un

sudario, que él reconoció como el suyo, cuando en realidad era el de su futuro suegro (“But he must have misheard, or else the oracle herself misheard –the gods often mumble–”, p. 8). Por su parte, la madre era una criatura ambigua, despreocupada de la hija y poco interesada en los afanes domésticos, como buena náyade: “Then she’d slip off to take a dip in the palace fountain, or she’d vanish for days to tell jokes with the dolphins and play tricks on clams” (pp. 86-87).

- El matrimonio salvador. A pesar de ser un matrimonio de conveniencia, de que ella era el premio de consolación –todos querían a Helena por esposa– y del miedo que le provocaron las criadas, Ulises supo conquistarla: después del sexo, Ulises solía contarle alguna de sus aventuras, que ella oía encantada, seducida por sus palabras, sin saber qué parte había de verdad y qué de invención. Con ese proceder, confiesa Penélope, le nacieron sentimientos amorosos (“friendly feelings towards him –more than that, loving and passionate ones–”) hacia Odiseo, a los que él fingía corresponder (p. 48). Por tanto, Atwood imagina la posibilidad de una jovencita enamorada de su esposo y encantada con su capacidad de fabular, a la que ella prestaba toda su atención. Así las cosas, se marchó contenta con Ulises a Ítaca.

- La guerra de Troya. Después de llegar a Ítaca y empezar a familiarizarse con la rudeza del paisaje y del paisanaje –pues tanto Anticlea, la suegra, como Euriclea, ama de criadas, se mostraban poco cariñosas–, Penélope ha de ver cómo Ulises parte hacia Troya y la deja con un niño de un año. Este hecho es introducido de un modo harto significativo, con el capítulo cuyo título reza “Helen ruins my life” (pp. 71-80). De este modo tan directo, se resume la guerra en un problema de celos, en una obsesión mal llevada por Penélope, con clara conciencia de ser siempre una perdedora, en vida y en el Hades. Este es el punto de inflexión del relato y de la vida de Penélope.

Durante la espera, la afanosa Penélope de la versión oficial declara abiertamente que se muere de aburrimiento. Además, después de la caída de Troya, llegan rumores poco claros sobre el tipo de aventuras que está viviendo Ulises: “Odysseus had been in a fight with a giant one-eyed Cyclops, said some; no, it was only a one-eyed tavern keeper, said another, and the flight was over non-payment of the bill” (p. 83).¹² Cuenta que decide hacerse cargo de la administración de palacio para acrecentar las propiedades de Ulises y hacerse valer a ojos de su marido. En sus sueños, “Odysseus returning, and me –with womanly modesty– revealing to him how well I had done at what usually considered a man’s business” (pp. 88-89); pero empieza a asumir que Ulises la engaña.

- La llegada de los “jóvenes matones aristócratas” (“aristocratic young thugs”, p. 107). El lector se entera, por una conversación en el Hades con Antínoo, de que los pretendientes solo querían el reino y el tesoro. Explica ella que llegaron como los buitres al festín, poco a poco, y se dedicaban a banquetear y presionar a la viuda para que eligiera al nuevo esposo, situación que le produjo cierto placer, el de ser deseada, aunque sabía por las criadas que sus deseos eran brutales:¹³ “because whoever wins has to fuck her to death, hahaha” (p. 106). A esta presión se unía la de Telémaco, que querría verla partir a Esparta o morir, para tener franco el acceso al trono: “Really, the best solution for him would have been a graceful death of my part, one for which he was in no way to blame” (p. 110). Como no ocurría ninguna de esas cosas, la tensión ambiental aumentaba. Para controlar la situación, Penélope ingenió el asunto del sudario para Laertes, idea tan piadosa que todos se vieron obligados a aceptar.

- Las doce criadas. Y el lector se entera, por fin, de que para que la ayudaran en la labor eligió doce criadas, las más jóvenes, nacidas en palacio. Además de tejer y destejer con ella, Penélope les pidió que fueran amables con los pretendientes con el fin de espíarlos, pero de aquella cercanía ocurrió que violaron a varias y que finalmente una de ellas, presionada o enamorada, desveló el secreto de la dueña: el sudario se destejía cada noche. Enterados del engaño, los pretendientes irrumpieron en su aposento y la reina se vio obligada a poner fin al ardid. La tragedia de las criadas empieza a vislumbrarse a partir de este momento, no solo por el dramático final, sino por el trato humillante que reciben de los pretendientes. De nuevo el foco narrativo se mueve: pasa de Ulises a Penélope y de Penélope a las doce criadas.

- El regreso de Ulises. Penélope no confía a sus criadas que el mendigo que ha llegado es su dueño, de modo que siguen mostrándose complacientes con los pretendientes e incluso maltratan al recién llegado y a Telémaco, tal y como las había aleccionado Penélope, que tenía la intención de aclarar las cosas más adelante. Entre tanto, y puesto que la reina lo ha reconocido, propone inteligentemente la prueba del hacha para elegir marido y relata al mendigo un sueño que él interpretará: una bandada de adorables gansos blancos picotean tranquilos en el patio, cuando llega un águila y los aniquila. Ulises los toma por las criadas. La pregunta que se hace el lector es si Penélope no narró a propósito el sueño para inducir a Ulises a matar a todos los pretendientes, como así hizo, y a las criadas complacientes. Esas criadas fueron ahorcadas, según la versión oficial, por haber sido insolentes y haber confraternizado con los pretendientes, por ser desleales, en una palabra. Y, sin embargo, el lector sabe que habían sido complacientes con los pretendientes por lealtad a Penélope. La reina no actuó a tiempo para salvarlas, no aclaró el malentendido y permitió su ejecución.

- El reconocimiento: Ulises y Penélope acceden a jugar al juego del reconocimiento y, después de las pruebas de rigor, se reconcilian; vuelven a su rutina de contarse cuentos en la cama, él los suyos, ella los suyos, ambos conscientes de ser dos consumados mentirosos. Se nos informa que, fiel a su costumbre, Ulises parte pronto de Ítaca y abandona de nuevo a Penélope. Este dato no es, evidentemente homérico, sino que procede de otras fuentes posteriores.

2.2. Procedimientos de desmitificación en la forma

Si interesante es la relectura del mito, también resultan muy impactantes los aspectos formales en los que se cobija esta reescritura, entre los que cabe destacar los siguientes.

- Un elemento fantástico inicial: ¹⁴ Penélope habla desde el Hades, como alma que no habita ya la tierra. Allí, en el Hades, que no es un lugar lúgubre ni terrible, ¹⁵ mantiene varias entrevistas llenas de información (como las que mantuvo, por su parte, Odiseo en su *nekyyia*): una con Antínoo, otra con Helena, y, desde el submundo, intenta asomarse alguna vez a ver por dónde anda Ulises. ¿Desde qué otro lugar podría hablar Penélope hoy en día? No debe extrañar tanto este escenario fantástico, si se tiene en mente que la *Odisea* es el más fantástico de los relatos antiguos. ¹⁶ De hecho, que Penélope hable desde el Hades no hace sino continuar la tradición de los diálogos mortuorios que Odiseo mantiene con otros habitantes de ese lugar, es decir que M. Atwood escribe un diálogo entre muertos inspirada en el propio relato de la *Odisea*, sin pensar seguramente en más intermediarios. ¹⁷

- Además, se trata de un relato contado en primera persona, en el que el yo de Penélope se dirige al lector moderno, el nosotros, rompiendo todos los esquemas formales y lógicos conocidos. Como se ha visto en apartado anterior, la autora respeta la cronología mítica de la narración homérica, pero introduce una novedad en la focalización del narrador, de ser en Homero un narrador externo, con focalización interna principalmente centrada en Odiseo, M. Atwood apuesta por un narrador interno, en primera persona, autodiegético, como señala Nunes (2014: 231), que ya no es el personaje originario del relato homérico, sino un personaje dotado de la perspectiva de los siglos.

- Este lugar fuera del tiempo y del espacio permite continuas referencias al mundo moderno, al mundo del lector, como por ejemplo los objetos de la dote de su boda, que ella denomina basura (“trash”, p. 26), porque no sirven para nada y además ahora la gente los visita en grandes palacios –los museos–. O como cuando dice que eso de consumir drogas para tener buen rendimiento atlético es una costumbre de nuestro mundo. Y docenas de referencias más (v. capítulo 27) que sirven para difuminar la temporalidad del relato y acercar los personajes míticos al presente del espectador, en un intento de empatizar con él por medio del conocimiento de lo contemporáneo. Este procedimiento de cercanía espacio-temporal sirve, además, para proponer una lectura en clave feminista, porque permite al personaje mítico femenino desarrollar una conciencia de género y, por tanto, una reflexión reivindicativa, imposible desde su historia mítica.

- Las doce criadas no intervienen nunca al tiempo que Penélope, sino que funcionan en un aparte a modo de coro, como en las tragedias griegas, tal y como confiesa la autora a final del libro.¹⁸ El coro suele contestar el testimonio de Penélope y poner en tela de juicio su versión. Aunque Penélope coincide en el Hades con ellas, huyen cada vez que se acerca al grupo. Estas criadas recitan poemas, cantan canciones, representan una obrera, incluso aparecen como público gritón que graba en vídeo una escena hiperrealista,¹⁹ en que Ulises está siendo juzgado por sus crímenes, como cualquier tirano de ahora: a las mujeres violadas ni se les da voz para contar su dolor, pero sí se cita a Penélope como testigo, que, por cierto, dormía cuando se cometieron los actos. Pero el juez de este juicio invoca el testimonio de un libro, la *Odisea*, como autoridad principal en el tema de la violación de las criadas: “It’s written here [...] in Book 22, that the maids were raped. The Suitors raped them. Nobody stopped them from doing so. [...] Therefore, the maids were overpowered, and they were completely unprotected” (pp. 179-180). Esta escena sirve para actualizar la situación de injusticia que sufren las mujeres sometidas, sin derechos, humilladas, violadas y finalmente ejecutadas, igual que cualquier mujer violada en un régimen represor es considerada hoy día culpable y lapidada públicamente. Nada ha cambiado, dicen desde Ítaca.²⁰

- Un elemento destaca, ya comentado, la ironía incluso sátira con que Penélope cuenta su historia, se ríe de los afectos (la falta de afectos) de parte de sus padres, su hijo, su esposo, su suegra... un desafecto que solo está mitigado cuando habla de sus doce criadas. El caso es que esa ironía unida a la forma de la obra lleva a pensar que la autora, en esta constante experimentación formal y estética, pasando de un género a otro, juega por momentos a escribir un drama satírico: un episodio heroico y dramático que es ridiculizado, convertido en motivo de risa, tal y como ella misma confiesa: “The convention of burlesquing the main action was present in the satyr plays performed before serious dramas” (p. 198). Aunque la autora dice que se trata de un cuento, de un arte menor, lo cierto es que la obra está escrita en forma dramática; y tanto es así que se ha llevado a las tablas en varias ocasiones.²¹

- También se ofrece al lector, casi al cierre, una interpretación antropológica –se titula “Conferencia antropológica” (“An Anthropology Lecture”)– del sacrificio de las doce criadas, conferencia que ellas mismas imparten y cuyo contenido, de acuerdo con las palabras de la autora, extrajo del libro *Los mitos griegos* de R. Graves: Penélope sería la gran diosa madre del pensamiento preindoeuropeo y las criadas, las doce sacerdotisas que se apareaban con los hombres en ritos de fertilidad y luego se lavaban con la sangre de esas víctimas masculinas. Esta diosa fue vencida por el dios indoeuropeo y patriarcal, aquí Ulises, que penetra con su flecha en los agujeros de las hachas, también doce. Más allá de lo sugerente que pueda ser esta propuesta, que lo es y mucho, son las propias criadas las que en primera persona interpelan a un público imaginado, moderno y culto, en una supuesta conferencia. Procedimiento paródico donde los haya.²² Y posmoderno.

2.3. Posmodernidad estética y significativa

Esta mezcla de géneros y la constante reflexión entre los límites de los mismos (¿qué es teatro, qué épica, qué poesía o qué narrativa?), la búsqueda de una estética rompedora, pero creativa, como es el caso, el uso del humor para desmontar verdades heroicas y actuales, la turbación que produce la ambigüedad del personaje de Penélope, del cual al final queda clara conciencia de que no es fiable, y ahora ahondaremos en este extremo, conduce al lector a un placer estético, reflexivo y actualizado que nace de las propuestas posmodernistas.

Como ejemplo de todo lo dicho, resulta que el personaje más veces nombrado, con el que más veces coincide y habla Penélope no es Ulises, sino Helena, su imagen especular. Al final, parece que la propuesta de la heroica Penélope en versión de M. Atwood es la de una mujer celosa de la belleza y éxito de su prima, con la que intentó competir, suponemos, obteniendo también su pedazo de éxito con los famosos pretendientes. Supuestamente los repudiaba, pero, y solo lo sabían las doce criadas, las que reclaman a gritos justicia una y otra vez, se siembra la sospecha de que fueron su harem y su alegría hasta que regresó Ulises y los aniquiló.

Esta supuesta hermandad entre Penélope y las criadas se resquebraja en la versión de las criadas, otro rasgo de posmodernidad de la autora, con el que evidencia que no existe la verdad absoluta, sino las versiones de cada personaje (Nunes, 2014: 238). Por tanto, Penélope es protagonista de una historia humana, nada heroica, la envidia obsesiva que casa mal con la fidelidad exigida por el patriarcado. Se trata del complejo enfrentamiento entre dos estereotipos: el patriarcal, representado por la propia Penélope, contra el que se rebela a través de sus deseos, y el feminista radical, asumido por las doce criadas (Rodríguez Salas, 2015: 32).

3. CIRCE O EL PLACER DEL AZUL, DE BEGOÑA CAAMAÑO

Es una novela mucho menos conocida, aunque se trate de una reescritura ingeniosa y de producción nacional del mito de Penélope.²³ La escritora y periodista gallega, fallecida en el año 2014, autora de otra novela de 2012, *Morgana en Esmelle*, revela en seguida las dos venas literarias que determinan su narrativa: el feminismo²⁴ y el realismo mágico²⁵ al estilo de Álvaro Cunqueiro (*Merlín e familia*, 1955; también escribió con ese halo fantástico *Las mocedades de Ulises*, 1960).

Por el título, parece que se trata de una reescritura del mito de Circe, la famosa maga que acogió y convirtió en animales a los naufragos itacenses en su isla de Eea, tal como se relata en *Odisea* 10. Según el relato épico, Ulises y los suyos permanecieron un año en esa isla, después de que la diosa se enamorase del héroe y liberase a sus compañeros de su aspecto bestial. Y aunque ciertamente Circe es la protagonista de la historia,²⁶ lo que la autora recrea es la relación triangular entre Circe, Ulises y Penélope, ya que, además de los amores entre Ulises y Circe, la autora propone una intensa y singular relación epistolar entre Circe y Penélope,²⁷ cerrando así un triángulo amoroso libre de celos.

La autora construye esta novela sobre dos innovaciones fundamentales, una de orden formal, la epístola como forma narrativa, y otra de contenido, el amor entre mujeres.²⁸ Mientras ellas se cruzan cartas en primera persona, ambas han de hacer frente a su día a día: Penélope a la opresiva presencia de los pretendientes, Circe al intenso amor que vive con Ulises. Esa cotidianidad de ambas es narrada en tercera persona, con un narrador heterodiegético.

Además de esos dos elementos decisivos en la composición del libro, hay otros igualmente significativos que merecen atención. Pero todos y cada uno de esos procedimientos, tanto los formales como los de contenido, tienen un objetivo inesperado en una reescritura crítica con el relato patriarcal en que se basa:²⁹ la mística de la relación amorosa y la dignificación de la mujer a través del amor.³⁰

3.1. Elementos de contenido innovadores

- La magia. La novela está impregnada de fantasía o de magia, asociada a Circe, hechicera, bruja, diosa en definitiva. Es ella la que puede activar y activa la relación entre ambas. La historia comienza un día cualquiera de dura faena en Ítaca, cuando los marineros de la isla y el resto de la población se acercan a palacio en tumultuosa algarabía portando extrañas noticias llegadas a ellos “de forma prodigiosa” (p. 14); reproduzco el momento en que el prodigio se manifiesta y la magia abre la puerta al intercambio epistolar, porque, sin magia, no es posible una comunicación epistolar rápida: “Afirmar que un pájaro verde y negro se posó en el mástil de su nave y les preguntó con voz humana si su destino era nuestro puerto”; y dice el pájaro a los marineros: “Al llegar a puerto, llevadme en seguida junto a la reina, pues solo ella es la destinataria de mi recado” (p. 15). Pronto se descubre que bajo las plumas verdes se esconden trozos de papiro, que, adecuadamente dispuestos, componen una carta; Penélope sigue las instrucciones del pájaro, que es un cuervo adiestrado por la maga Circe para decir unas cuantas frases, y desvela el secreto “mágico” del pájaro. Este pájaro será el nexo de unión de ambas mujeres.

Hay otros episodios de racionalización de la magia, pues todo el poder de Circe tiene un halo racionalista más que portentoso. Para empezar, la fama de hechicera que castiga a los hombres que se atreven a arribar a su isla se explica porque no soporta el comportamiento descortés, desmesurado y animalesco de los varones cuando descubren que es una isla sin hombres, donde solo residen mujeres; entonces, sacan lo peor de sí y Circe aprovecha para darles a beber un brebaje que los convierte emocionalmente en el animal que llevan dentro, pero ella siempre les da la oportunidad de liberarse de su bestialidad, aprender de sus errores y volver a tener dominio sobre su voluntad.

- El feminismo. En ambas maneras de narrar, tanto en primera como en tercera persona, la visión que se ofrece sobre las relaciones amorosas y los hombres es feminista; así, por ejemplo, la reina de Ítaca lleva la administración de Palacio con la misma eficacia o mayor de como la llevaría Ulises o cualquier otro hombre. Este es un aspecto que se repite continuamente a lo largo de la narración para dar idea del temperamento afanoso, meticuloso y prudente de Penélope. Igualmente, cuando se sabe que muchos itacenses han muerto, logra influir en el Consejo del reino para que se apruebe una ley que proteja a las viudas, tanto de sus hijos –por si las quisieran casar con otros hombres–, como de pretendientes que aspiren a sus tierras después de haberlas cuidado ellas solas durante años. Este es el tono: “la nueva norma, con la que Penélope procuró no dejar desasistidas a cientos de valerosas viudas, intentaba también evitar conflictos internos por el control de las propiedades que pudiesen derivar en cruentas guerras internas entre familias itacenses” (p. 70).

Pero es sobre todo el mundo de Circe, su isla, la que se erige en reino de acogida y defensa de las mujeres maltratadas, abandonadas o que necesitan pasar periodos alejadas de los hombres. Un reino de mujeres y para mujeres (utopía femenina), un reino curativo, en que no se admiten hombres, pero se respeta que algunas mujeres se marchen en busca del amor de un hombre.³¹ Circe ejerce de sacerdotisa de Afrodita, se describen ritos de fertilidad, donde, rodeada de sus adeptas, se consagra la feminidad en todas sus etapas. Este reino utópico surgió después del episodio de Medea y de su triste final, que, como se verá luego, marca un hito en la vida de la maga. En esta utopía feminista, Circe usa el término “sororidad” para describir la relación que desearía tener con Penélope.³² Y en la interpretación que propone del significado de Atenea como diosa del patriarcado (p. 193), que asume todos los valores de los hombres y es la negación misma de lo femenino, se advierte la influencia del libro *Las diosas de cada mujer*, de Jean Shinoda Bolen, que es precisamente la definición que ofrece de Atenea en su teoría de los arquetipos femeninos.

3.2. Elementos formales innovadores

- La estructura. Esa doble técnica narrativa tiene su correlato en la estructura de la obra, de modo que la disposición de las líneas narrativas aparece doblemente cruzada: alternando la isla de Ítaca y la de Eea. Es decir, hay dos escenarios y dos paisajes, poblados por distintos personajes, cuyos acontecimientos son narrados en paralelo y de manera lineal. A su vez, en cada capítulo (o casi, para ser exactos), se inserta una misiva, que también alterna autoría: a la primera carta de Circe le sigue siempre una de Penélope. Este intercambio epistolar le sirve a la autora para contar cómo nace una profunda amistad entre estas dos mujeres sin apenas insertar en las misivas los acontecimientos que contemporáneamente están viviendo.

- El material mítico. También el uso de las fuentes está supeditado a esta estructura cruzada, de modo que el relato épico, la Odisea, es el que aparece en la narración lineal omnisciente, enriquecido con un mayor desarrollo del carácter de los personajes, como veremos luego, y un análisis más sutil de la relación entre Penélope y los pretendientes, en la que es clave la figura de Telémaco.³³ En las cartas, sobre todo aquellas que hablan de la vida de Circe, se recurre con más frecuencia a referencias míticas, en especial para explicar los amores fatales de Medea, sobrina querida de Circe, a la que recibió en su isla junto a Jasón y purificó del asesinato de su hermano Apsirto. Este episodio será esencial en la vida inmortal de Circe, ya que la diosa, desde el daño provocado por el amor no correspondido de Medea a Jasón y su trágico desenlace, no perdona

el egoísmo de los hombres. Se relata también la infancia de Circe con las amazonas y el destino terrible de Helena, el más terrible aún de Clitemnestra después del sacrificio de Ifigenia, y los amores de Héctor y Andrómaca. En realidad, la autora se sirve del mito para recrear la biografía de la maga y usa de su imaginación para crear el exilio interior de Penélope: una toma de conciencia que realiza la mujer en su soledad, que la lleva a la comprensión de su situación de mujer dominada y, frente a ello, su reacción para hacer frente a ese dominio patriarcal. En consecuencia, la mujer es capaz de crearse un mundo en paralelo, íntimo, personal, donde da salida a sus sentimientos, anhelos, deseos, proyectos, etc., que le permiten construirse desde una perspectiva feminista.

- El tono de la narración. En esta obra no hay recursos humorísticos; en su lugar, se halla un tono elevado, propio de la épica o la tragedia que acentúa el dramatismo de la situación, sobre todo la de Penélope, constantemente oprimida por su condición de mujer: desposada contra su voluntad, abandonada por su marido con un recién nacido, obligada a llevar la administración palaciega bajo la dura supervisión de su suegra Anticlea, asediada por los pretendientes deseosos de casarse con ella para obtener sus riquezas y el poder sobre la isla, hostigada por su hijo Telémaco y su suegra por mostrarse demasiado cortés y transigente con estos, desgraciada ante la perspectiva del pronto regreso de su marido. En todas estas situaciones, Penélope da muestras de prudencia e inteligencia, sobre todo al enfrentarse a los pretendientes y a su hijo con un discurso alambicado y muy retórico, deudor del homérico, con el que la autora busca mostrar la capacidad de disolver conflictos sin ofender al interlocutor: “¡Mi pequeño, mi príncipe! Tus dudas son mi más honda herida. No ves que todo lo que hago es por ti; para garantizarte el ascenso al trono de Ítaca en el caso indeseable de que tu padre jamás vuelva. Pierde cuidado, mi adorado hijo. No está en mi ánimo casarme ni volver a sujetar mi voluntad a hombre alguno distinto de tu padre y mi señor. ¿No ves que de querer tomar esposo de nuevo hace tiempo que ya habría regresado con mi dote a la casa de mi padre? Y bien que, entonces, te habría llevado conmigo antes de darte tiempo a que anidase en tu pecho esta desconfianza y este oculto rencor contra mí. ¡Oh Telémaco! Me duele tu ceguera que tan solo excuso por tu poca edad y por tu desvelo por el *oikos* laertiada” (pp. 72-73).

En las epístolas, el tono lírico aparece casi desde el principio, con un exacerbado deseo de mostrar respeto y camaradería, o sororidad; los saludos son tan corteses que resultan arcaicos, efecto buscado por la autora para distanciar la acción del lector: “De Circe, hija de Helios y Perseis, señora de Eea, a Penélope, soberana de Ítaca, preciada entre los dánaos, aquella cuya prudencia y sabiduría son veneradas a lo largo de todo el Ponto”. El uso de términos como “dánaos” o “ponto”, además de los nombres de dioses, aleja al lector del mundo real y lo eleva al mundo de lo extraordinario. Sirva de ejemplo del lirismo versallesco este texto con que la autora adorna el amor de ambas reinas: “Os beso en los pies, en las manos y hoy, por fin, oso también hacerlo en los ojos, que, como vos decís, es donde se besan las hermanas y por tal os tengo. Tal vez, a esta osadía de así besaros sigan nuevos atrevimientos y algún día sea quién para reivindicarme y ser dueña de mí misma. Si ese día llegase, sabed, señora, que será gracias a vos y que os deberé por siempre la vida” (pp. 202-203), dice Penélope al despedirse.

3.3. La mística epistolar

Hay un elemento que ocupa un lugar a medio camino entre lo formal y lo significativo, tal vez el punto más original de la novela, la narración epistolar. Además de vertebrar la historia, da entrada, como se ha dicho, a un diálogo íntimo y profundo entre las mujeres, sobre el que cimientan su relación. Este método de correspondencia sirve a la autora para mostrar los verdaderos sentimientos de Penélope para con Ulises, que no son muy positivos; y para ir tejiendo un mundo de complicidad entre ellas, de evidente sesgo romántico, en que se describen todas las fases del enamoramiento:

- La presentación. Circe se dirige a la desconocida Penélope y le anuncia que Ulises está vivo y vive con ella una intensa historia de amor. Penélope agradece la información y la sinceridad de Circe, y además acepta

sin celos el amor que viven ambos, respetando la decisión de su esposo y señor de amar a una diosa. Solo le pide que le informe de las intenciones de Ulises de regresar a Ítaca, a fin de prepararse a preservar el trono para Telémaco. Entre tanto, la autora inserta la penosa realidad de la vida de Penélope y el feliz encuentro y enamoramiento de Circe y Ulises.

- La fase de confidencias comienza en el segundo intercambio epistolar: Circe se disculpa por este amor contra el que ha luchado y al que se ha rendido, dada la grandeza del espíritu del amado; refiere a su interlocutora que los rumores sobre la crueldad de su magia son falsos, que ella no transforma a los hombres en animales, sino solo su voluntad. Finalmente le transmite una triste noticia: a la isla solo ha llegado una nave, la capitana; el resto de los marineros que acompañaban a Ulises han perecido en el terrible ataque de los lestrigones. Penélope agradece conocer esta noticia que permite, a toda la isla, cumplir con los muertos y disponer de medidas para los vivos. Pero Penélope pregunta a la maga qué ha visto en los itacenses de especial para no tratarlos como al resto de los hombres y someterlos al castigo de su animalidad. Y le pide que deje de disculparse por su amor hacia Ulises, ella es una simple mortal, Ulises un héroe y Circe una diosa, se trata de un triángulo descompensado en el que ella sabe el lugar que ocupa: “Yo nunca podré amarlo con la grandeza con que vos lo hacéis, ni aspiro a que él sienta por mí la pasión y devoción que le inspiráis” (p. 81).

- El primer malentendido, es decir, la primera pelea entre las dos mujeres, de corte romántico. Ante las afirmaciones de Penélope sobre su desafecto hacia Ulises y los itacenses en general, Circe reacciona con desconfianza y sospecha que Penélope intenta sembrar discordia entre Ulises y ella: “O Ulises es un despiadado farsante y yo la diosa de la estulticia, o vos sois una artera intrigante que sabe cómo lanzar dardos envenenados bajo dulces palabras de aparente resignación e incluso de gratitud” (p. 98). Penélope reacciona con una sincera confesión: ella no ama a Ulises, no ve en él la grandeza que tanto alaba Circe; por ello, le agradece que lo retenga en la isla.

-La reconciliación; una vez que Circe entiende las razones de Penélope, no se explica que no ame a Ulises, hombre que ha sabido recuperar para ella la intensa emoción del amor, al que Circe había renunciado por causa de Jasón. Relata su vida en una larga misiva, su desencanto con los hombres y su decepción sobre el amor. Ulises la ha reconciliado con el amor justo y dulce entre hombres y mujeres.

- Inflexión: a continuación, Penélope reacciona con una larga carta explicativa de su exilio interior: se niega a enamorarse, porque el amor solo trae desgracia y destrucción; quiere conservar el control sobre sí misma y no perderse en la voluntad de otro. Se alude a los amores de Helena y Paris, Clitemnestra y Agamenón, etc.: “Vos habláis de relaciones libres, en pie de igualdad, cimentadas no solo en el deseo, sino en el respeto y en el mutuo aprecio. Tal vez ese tipo de amistad amorosa sea posible para una diosa, pero no para las mujeres mortales” (p. 127). El único deseo de Penélope es poder dedicarse a su intimidad y soledad, a su exilio de paz, alejada del amor y de las intrigas. Este largo discurso cambia el talante de la relación, se abre a un tono íntimo en torno al significado del amor, y es Penélope la que marca la pauta del debate. Circe admite que reconoce haber experimentado el rechazo que siente Penélope hacia las relaciones entre hombre y mujer, que ignora las razones de su desafecto hacia Ulises, hombre excepcional donde los haya, y se apresta a darle algunos consejos: que abra su corazón al nuevo Ulises que regresará a Ítaca; si esto no es posible, que contemple la posibilidad de un amor entre mujeres, que proporciona las mismas satisfacciones que el otro amor y tal vez menos decepciones (p. 147).

- La renuncia a todo tipo de amor; Penélope rechaza que la relación entre Héctor y Andrómaca sea de felicidad, pues ha terminado con ella sometida a la esclavitud del asesino de su marido e hijo; y en cuanto a los amores con otras mujeres, confiesa que los vivió en la adolescencia, en su propia casa, en la complicidad de sus primas Helena y Clitemnestra, animadas por su madre Policasta, pero siempre a escondidas. Aunque reconoce que los únicos momentos de pasión los vivió en la piel de Helena, no cree que este amor le hubiera traído otra cosa que desdicha; por ello, defiende la prudencia, la renuncia a todo amor, como única forma de serenidad para las mujeres en un mundo tan brutalmente masculino. Ante el deseo de consagrarse a Atenea como forma de renuncia, Circe le ofrece dos alternativas: ofrecerse a Afrodita o, mejor aún, “Venid a Eea

(...) En mi invitación hay, sí, razones egoístas, mas son el fruto del inmenso placer que me causaría teneros a mi lado” (p. 195).

- El desafecto hacia Ulises. Penélope explica a Circe que Ulises la eligió como esposa en segundo lugar, pues no pudo lograr a Helena; fue un matrimonio político y como tal lo aceptó. Aclara además que el gran amor de su marido no es ninguna mujer, sino su patria, Ítaca. Y que ella no aspira a conquistarlo, sino a cumplir con su papel de esposa y reina. Su cobardía le impide aceptar la invitación de ir a Eea, que sería una vía abierta a sus sentimientos más íntimos y profundos que no se atreve ni a formular: delicada forma de renunciar también al amor de Circe. La maga responde con urgencia que la partida de Ulises es inminente, que le ruega que lo acoja amorosa, para que también ella, Circe, mantenga la ilusión de su amor a través de persona interpuesta. No entiende sus miedos y le pide que le confiese el origen de los mismos, para poder curar su dolor.

- La confesión. Por fin Penélope desvela el secreto de su desafecto hacia Ulises; no podrá quererlo nunca, porque la violó la noche de bodas: borracho y brutal, la empujó contra el olivo que había en la habitación nupcial y la forzó. Las noches siguientes, ella intentó recomponer la relación, pero Ulises la poseía cada noche sin un ápice de cariño, sin una caricia o una palabra de afecto. Por tanto, el embarazo y su larga ausencia han sido su mejor regalo. Esta confesión desata en Circe un ataque de locura que la lleva a errar enajenada por la isla, que acaba de abandonar Ulises. En su carta de respuesta revela sus sentimientos contradictorios hacia Ulises, lo odia por su comportamiento bestial hacia Penélope, pero lo ama con locura y no puede dejar de hacerlo. La nostalgia y la vergüenza serán su castigo. De nuevo ofrece a la reina su isla, su casa y su vida, aunque entiende que ella no quiera seguir manteniendo siquiera la relación epistolar.

- En la última carta que Penélope dirige a Circe hay tres mensajes, que constituyen la base de la futura amistad entre ambas: ³⁴ el amor absoluto que siente por Telémaco y que la ata a Ítaca; el sosiego que ha recuperado con su amistad con la diosa, que le permite gozar del placer del azul del mar sin temor a ver aparecer la nave de Ulises; su amor por la maga, que, aunque no sea comparable al de Ulises, nunca le faltará. En respuesta, Circe le confía un gran secreto: está embarazada de Ulises y espera un hijo, el que las fuentes llamarán Telégono.

3.4. El anacronismo místico

Hay muchas innovaciones en esta reescritura del exilio interior de Penélope y del amor que siente por Circe, amor que la cura y enriquece. Ambos personajes femeninos pueden ser interpretados o reinventados como lo hace la autora, pues, en definitiva, ninguna de ellas cambia el destino del héroe (ni el suyo propio). Sin embargo, el personaje menos creíble de la novela, el menos coherente con su historia mítica es el de Ulises, especialmente el de Ulises enamorado de Circe, tierno amante, hombre respetuoso de las mujeres y el mundo femenino en general, comprensivo y obediente al amor de Circe. No es que no sea posible creer en un héroe así, pues la épica clásica ha gestado un héroe de esa talla, un héroe sensible, vacilante, generoso y respetuoso. En efecto, Ulises recuerda en ocasiones a Eneas en su retórica, en su dulzura y en su decisión de partir, como acontece con Eneas al abandonar a Dido, si bien este demuestra gran cobardía al marcharse sin avisar. Pero tanta sinceridad, honestidad y generosidad no son valores que el imaginario antiguo tuviera por loables; de hecho, Eneas, con estas dudas y flaquezas, encarna al antihéroe o, mejor aún, al héroe moderno, mucho menos sólido y fiable.

Por ello, si la reescritura se hace más artificial en algún punto, ese es el de la recreación de un héroe moderno idealizado, lejos del mito de Ulises, dispuesto a hacer suya la ideología feminista de Circe y a extenderla allá donde vaya. Esta innovación impuesta al personaje de Ulises es una apuesta más de la autora en la reescritura del mito homérico, en la que Circe ejerce su influencia curativa sobre mujeres sometidas y sobre hombres que someten. ³⁵ Al final, el triángulo confluye sin fricciones gracias al espíritu generoso y amoroso de Circe hacia Penélope y Ulises, e indirectamente, entre ambos esposos.

4. CONCLUSIONES

Cuando un sujeto migra, hay otro sujeto que queda a la espera; y si el primero hace del viaje su experiencia vital, el otro convierte la espera en su modo de vida, una suerte de exilio interior. Y estas reescrituras, que dan voz al sujeto que no migra, también iluminan la fertilidad, complejidad y dificultad de la espera.

La voz de Penélope se muestra muy distinta, según quien la recree, incluso partiendo de presupuestos feministas; si en Atwood se desvela un carácter humano, enfermo de celos y poco responsable de sus actos, en Caamaño el carácter de Penélope es heroico y resignado.

Si Atwood se sirve del sentido del humor para dibujar el carácter escéptico y un poco amargo de una mujer abandonada y maltratada, Caamaño opta por el lenguaje sublime y lírico de una mujer sacrificada y enamorada.

Si Atwood busca crear una versión antiheroica, poniendo en entredicho la versión oficial no solo de su espera, sino la de las aventuras llenas de riesgo del marido (un rufián, un borracho, un pendenciero, un tramposo, etc.), Caamaño persigue dignificar la espera de Penélope.

Si el grupo de los pretendientes fue lo más divertido que pudo desear la Penélope de Atwood y Ulises fue un buen marido del que llegó a enamorarse con pasión, la Penélope de Caamaño vivió con horror el matrimonio con Ulises, lidió con inteligencia la presión de los pretendientes y fue capaz de dar cabida en su pecho a un amor ideal, el de Circe.

En conclusión, el exilio interior de Penélope se desvela en ambos casos agrio, lleno de falsedades, intrigas y dificultades, del cual Atwood reniega y al que Caamaño abraza. Con ser ambas dos reescrituras muy diferentes, con recursos y estrategias literarias tan alejadas, comparten un objetivo esencial, reivindicar el derecho de la mujer de contar su propia historia, desde su perspectiva y sensibilidad.

REFERENCIAS

- Álvarez Ramos, E. (2016) "Penélope ya no quiere ser princesa: arquetipos femeninos de la tradición clásica en la poesía española contemporánea", *Tonos digital*. Recuperado el 17 de junio de 2017 de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1505>.
- Andrés, R. (2000) "La teoría *queer* y el activismo social", en M. Segarra y À. Carabí (eds.) *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: 143-158.
- Bottez, m. (2012) "Another Penelope: Margaret Atwood's *The Penelopiad*", *University of Bucharest Review* 14.1 (vol. II new series): 49-56.
- Brown, S. A. (2012) "Science fiction and classical reception in contemporary women's writing", *Classical Receptions Journal* 4/2: 209-223.
- Cabanilles, A. (2007) "Las criadas de Penélope: escribir la violencia", *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 2. Recuperado el 17 de junio de 2017 de <https://www.uv.es/extravio>.
- Canto, J. (2016) "La voz de Lavinia", *EClás*, Anejo 3: 35-54.
- Cooke, N. (2004) *Margaret Atwood. A Critical Companion*, Westport.
- Cristóbal, V. (2015) "Lavinia, de Ursula K. Leguin, una novela virgiliana", *CFC(L)* 35.2: 363-376.
- Dvorak, M. (2006) "Margaret Atwood's humour", en C. A. Howells (ed.) *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, CUP: 114-129.
- Ferrero, C. (2004) "Circe y los cerdos de Carlota O'Neill", *Faventia* 26.2: 123-133.
- González Delgado, R. (2005) "Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína", *EClás* 128: 7-21.
- González Fernández, H. (2009) "Genealogías míticas. Penélopes navegantes", en *Género y nación. La construcción de un espacio literario*, Barcelona: 101-113. Edición en gallego, Vigo (2005).

- López López, A. (1999) “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro”, en C. Álvarez y R. Iglesias (eds.) *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia: 329-337.
- Marco, A. (2001) “La cara oculta de los mitos. *Los motivos de Circe* de Lourdes Ortiz”, en E. Menéndez y A. Delgado (eds.) *Lengua y cultura. Enfoques didácticos*, Las Palmas de Gran Canaria: 407-416.
- Marco, A. (2008) “La construcción de la identidad femenina a través de los mitos clásicos. El mito de Penélope”, en F. Rodríguez Lestegás (coord.) *Identidad y ciudadanía. Reflexiones sobre la construcción de identidades*, Barcelona-Santiago de Compostela: 71-92.
- Murias, R. (2014) “Circe, ¿diosa o mujer?”, en M. Almela Boix, M. García Lorenzo y H. Guzmán (coords.) *Malas*, Madrid: 331-348.
- Nischik, R. M. (2009) *Engendering Genre. The Works of Margaret Atwood*, Ottawa.
- Nogueira, M. X. (2015) “Poesía y género. Los respuntes de la palabra en la poesía gallega”, *Revista de Filología Románica*, Anejo IX: 45-58.
- Nunes, R. (2014) “Looking into Margaret Atwood’s *The Penelopiad*: appropriation, parody and clan issues”, *Palimpsesto* 18: 228-240.
- Piñeiro, L. (2015) “Circe y Penélope, la transfiguración del mito en *Circe ou pracer do azul* de Begoña Caamaño”. Recuperado el 14 de septiembre de 2017 de http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/titulos-conferencias-com.html.
- Renaux, S. (2011) “Margaret Atwood and the re-invention of myth in *The Penelopiad*”, *Interfaces Brasil/Canadá* 12: 67-95.
- Rodríguez Salas, G. (2015) ‘Close as a kiss’: The Challenge of the Maids’ Gyn/Affection in Margaret Atwood’s *The Penelopiad*”, *Amaltea* 7: 19-34.
- Rovira Ortega, G. (2005) *Penélope y las doce criadas*, Barcelona.
- Ruiz Elvira, A. (1982) *Mitología clásica*, Madrid.
- Shinoda Bolen, J. (2016) *Las diosas de cada mujer*, Barcelona.
- Somacarrera, P. (2000) *Margaret Atwood*, Madrid.
- Staels, H. (2009) “The *Penelopiad* and Weight: Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths”, *College Literature* 36.4: 100-118.
- Thomas, P. L. (2007) *Reading, Learning, Teaching Margaret Atwood*, New York.
- Tolan, F. (2007) *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*, Amsterdam & New York.
- Torras, M. (2000) “Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?”, en M. Segarra y À. Carabí (eds.) *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: 121-141. Recuperado de <https://thepenepiad.wordpress.com>.
- Unceta, L. (2014) “Diálogo de las muertas. *Los bosques de Nyx* de Javier Tomeo”, *Aletria* 25: 27-39.

NOTAS

1. Según Murias (2014: 345), la reescritura de Caamaño supera el antagonismo en que la tradición ha encasillado los dos modelos de mujer representados por Penélope, mujer sumisa, y Circe, mujer liberada, es decir, mujeres buenas y malas de acuerdo con los mandatos patriarcales.
2. “El amor libre, en su concepción más esencial, como herramienta para un cambio social efectivo que rompa la tiranía de los roles que han convertido a hombres y mujeres en seres en conflicto”, Murias (2014: 347).
3. Muy pocas fuentes son críticas con la fidelidad de Penélope: en Ruiz Elvira (1982: 442) se citan Apolodoro (35) y sobre todo Pausanias (8,12,6); ambos recogen la noticia de que, cuando Ulises regresa a Ítaca, después de una estancia en la Élide, Penélope había tenido un hijo, Poliportes; Pausanias añade que Ulises repudió a su esposa, tras acusarla de haber llamado ella misma a los pretendientes, y que Penélope volvió a su patria, Esparta, y de allí, a Mantinea, donde murió. En este autor, Pausanias, pueden consultarse todas las variantes posthoméricas, como que fue madre del dios Pan, o que, como se recoge en la Telegonía, Telégono, hijo de Circe y Ulises, la recogió junto a Telémaco en Ítaca, tras matar accidentalmente a su padre. Después se los llevó a la isla de Eea, con Circe, donde contrajo matrimonio con ella.

4. Situación similar padece otra reina “muda”, a pesar de ser el origen de otra guerra, como es el caso de Lavinia en el poema épico de Virgilio, *Eneida*, donde la futura esposa de Eneas no profiere ni una sola palabra. Este silencio ha sido también ampliamente roto por la escritora Úrsula K. Le Guin, en su novela de ficción *Lavinia*, premio Locus de fantasía en el año 2009. Pueden leerse análisis de la novela en Cristóbal (2015) y Canto (2016), centrados en los elementos que la autora toma de Virgilio y también en las innovaciones, sobre todo el primero.
5. En español destaca el género dramático con la obra de Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños* (1952), *Penélope* de Domingo Miras (1971), *Las voces de Penélope* de Itziar Pascual (1996) y *Odiseo y Penélope* (2007) de Mario Vargas Llosa. Con todo, más interesantes para los fines de este trabajo son las muchas reescrituras del personaje mítico de Penélope de la mano de escritoras y poetas, dispuestas a deconstruir un mito androcéntrico y construir una historia femenina. Algunas de ellas han sido analizadas con acierto por Marco (2008: 71-92), en un notable trabajo sobre la creación de la identidad, de donde procede la nómina de estas escritoras y sus obras: Rosalía de Castro, “Desde los cuatro puntos cardinales”, incluido en el poemario *En las orillas del Sar* (1884); Lourdes Ortiz, “Penélope”, en el libro *Los motivos de Circe* (1988); Claribel Alegría, “Carta a un desterrado”, en el poemario *Variaciones en clave de mí* (1993); Isabel Rodríguez Baquero, “Penélope” (1993); Myriam Fraga, “Penélope” en *Fémima* (1996); Marilar Aleixandre, “A redeira” (1997). Hay otras elaboraciones femeninas de la figura de Penélope que Marco (2008: 86) menciona para un futuro estudio, entre las que cita precisamente la novela de M. Atwood.
6. Frente al exilio político y migratorio real, producto de la guerra, de los protagonistas de las obras de Schmitt (*Ulysse from Bagdad*, 2008) y Khadra (*Les Sirènes de Bagdad*, 2006). Ambas novelas usan la *Odisea* como hipotexto para ofrecer un modelo narrativo comparativo, pero el relato de ambas está fuera de la fábula mítica homérica, mientras que la narración de las novelas que aquí se analizan se narran desde la fábula mítica.
7. Existe traducción en español con el título *Penélope y las doce criadas*, a cargo de Rovira Ortega (2005).
8. Esta necesidad de romper con el estereotipo androcéntrico de los modelos de conducta femeninos clásicos es una característica del pensamiento posmoderno, que igual que cuestiona la fidelidad de Penélope indaga en las causas de la supuesta maldad de Clitemnestra o de Medea, entre otras. No solo la novela, sino también la lírica participan de este cuestionamiento, como se puede constatar, en la literatura española, Álvarez Ramos (2016: 4): “Pero seamos realistas: / Penélope, cosiéndole, / no es más feliz que yo / ahora mismo rompiéndole / la cremallera”, de Inmaculada Mengíbar en *Pantalones blancos de franela* (1994); y en la latinoamericana, Cabanilles (2007: 125): “De mi amor hacia ti / no queda ni un rescoldo / Telémaco está bien / ni siquiera pregunta por su padre / es mejor para ti / que te demos por muerto”, “Carta a un desterrado” de Claribel Alegría (1993), entre otros muchísimos ejemplos.
9. Los textos en inglés están tomados de la edición *The Penelopiad*, Canongate, Edinburgh-New York-Melbourne, 2005.
10. Muy pocos estudios dedicados al feminismo de M. Atwood se detienen precisamente en esta obra; posiblemente porque hay otras novelas, como *The Edible Woman* (1969), que representan con más claridad el conflicto permanente entre el discurso feminista y el realismo social que impregna su obra. Aunque la autora suele negar su filiación con los movimientos feministas, lo cierto es que todas sus obras muestran mundos patriarcales y mujeres que luchan contra esa opresión, además de la compleja comunicación entre los protagonistas, véase Tolan (2007: 2-3).
11. El cambio de foco o de interés en los relatos orales míticos es una característica de la literatura postcolonial estadounidense (Thomas, 2007: 94-95), sobre todo si esos relatos nacen después de un enfrentamiento armado, unidos en ocasiones a todo un género musical, –¿el de los aedos tal vez en Grecia?– al rock en la cultura sureña norteamericana. Este mismo proceder es usado por John Updike en *El centauro* (1963).
12. “Atwood’s need to rewrite the myth, in order to redeem Penelope’s story by means of mythical versions other than the one presented in *The Odyssey*, and, especially, to redeem the innocence of the twelve hanged maids”, Renaux (2011: 72).
13. Según Nischik (2009: 92), el tratamiento de las relaciones de género en las historias cortas de M. Atwood presenta una evolución en la consideración que la víctima tiene de su propia situación (“victim positions”). Posición uno: negar la situación de víctima. Posición dos: asumir que es víctima, pero explicarlo como un hecho del destino o de los mandatos biológicos, por ejemplo. Posición tres: aceptar que se es víctima, pero negarse a aceptar que se trata de un rol inevitable. A esta última pertenece esta Penélope, que claramente acepta su situación de desventaja, pero se decide a luchar contra ella.
14. Las estrategias del humor son esenciales en esta obra y, en general, en toda la producción de esta autora. Se basan en una aparente seriedad y una falta de énfasis en donde se introduce sin solución de continuidad una tendencia a lo carnavalesco o a lo subversivo, que se remonta a las técnicas cómicas de Aristófanes, Dvorak (2006: 115). Pero la técnica más evidente que se detecta en este relato es la parodia, articulada con procedimientos variados en los que se mezclan diversos niveles diegéticos: personajes míticos, que concebimos como supra-humanos, con sentimientos, actitudes y comportamientos indiscutiblemente humanos: envidia, celos, hambre, etc.; Bottez (2012) y Staels (2009) dedican sendos trabajos a estos recursos paródicos.
15. La asociación entre consumo de comida y sexo es un elemento recurrente en la obra de M. Atwood, especialmente notable en *The Edible Woman* (1969), donde, desde un prisma feminista y bajo la técnica de la sátira social, la autora señala los medios por los que la sociedad ha institucionalizado los métodos de marginalización y desempoderamiento de las mujeres: la mujer se ve convertida en un producto que se consume, como casi todo, en la sociedad del consumo

- institucionalizado, así en Cooke (2004: 31). En el caso de esta novela, banquetear significa consumir sus recursos con el objetivo declarado de llegar a consumirla sexualmente.
16. Las relaciones entre fantasía, o tal vez mejor ciencia ficción, y tradición clásica han sido estudiadas por Brown (2012). Véase, además, el trabajo de Unceta (2014), que analiza precisamente cómo la *Odisea* ha funcionado en otros formatos populares como el hipotexto perfecto para relecturas futuristas.
 17. El Hades funciona como una especie de almacén de sombras ilustres, sin ningún atisbo de pena o dolor; no tiene nada que ver con el significado que adquiere en otras reescrituras, donde el Hades se ha convertido en un símbolo del infierno actual que habitamos (véase Ortega, 2005).
 18. Y gracias a ellos, y por parodiar lo que pasaba por ser literatura seria y culta, Luciano de Samosata escribió sus *Relatos verdaderos* e inventó la literatura fantástica y, por ello, se le considera precedente de la moderna ciencia ficción.
 19. No sería descabellado considerar que los *Diálogos de los muertos* de Luciano se inspirase en los diálogos que Odiseo mantiene en el Hades con distintos personajes míticos. Los *Diálogos de los muertos* inauguran la llamada “literatura del umbral”, ya que se habla desde el límite entre el mundo de los vivos y los muertos, y los habitantes de esa región de en medio hablan desde una perspectiva intratemporal amplísima que les permite valorar los hechos, pasados y presentes, con más datos. Aunque el relato de Penélope podría calificarse de tal, no parece que su origen sea ese, pues en esta relectura del mito no se da una de las condiciones del género (véanse en Unceta, 2014: 33-35, aunque este autor menciona la novela de Atwood), el diálogo, si bien es cierto que el monólogo de Penélope, con el que interpela al público, en ocasiones se convierte en diálogo con otros personajes.
 20. “The Chorus of Maids is a tribute to the use of such choruses in Greek drama” (p. 198).
 21. Este episodio tan impactante se inserta en el enfoque postcolonial de algunas de las obras de M. Atwood, donde se clama con fuerza contra la impotencia de muchas mujeres en muchos lugares del mundo que han de preocuparse, no ya por la libertad de expresión, sino por sobrevivir, especialmente tras la conquista sexual. Paradigmática es al respecto la novela *Daño corporal* (*Bodily Harm*, 1985); véase el detalle en Somacarrera (2000: 46-54).
 22. En palabras de Cabanilles (2007: 128), el coro “se aventura en el espacio público” para contar la historia de la injusticia y de la violencia, y no dejar impune al tirano de Ulises, al que se pegarán como una sombra.
 23. En este blog están recogidas y comentadas las ocasiones en que la Royal Shakespeare Company ha llevado a escena, con bastante éxito, este relato casi dramático de Margaret Atwood en Canadá: <https://thepenelopiad.wordpress.com/category/performance/> (Recuperado el 8 de septiembre de 2017).
 24. La mayor variedad de estrategias de humor se encuentra en las apariciones del coro: parodia, sátira, ironía, polifonía, cambios de escenarios temporales y contraste, etc., analizadas por Rodríguez Salas (2015), que relaciona cada género literario con su significado “de género”.
 25. Para este trabajo se ha usado la traducción española del año 2013, obra de Xosé Antonio López Silva. Como comentario al margen, cabe decir que la traducción tiene algunos problemas que invitan a su revisión. Begoña Caamaño es deudora de la obra de Álvaro Cunqueiro, *Merlín e familia*, mago que tiene su residencia, junto a la reina Ginebra, en Esmelle, de ahí el título de la segunda novela de Caamaño. Lo visitan personajes de todas las mitologías europeas, la grecorromana y la artúrica. Los curiosos sucesos que se narran (la llegada de una sirena o la mujer que quedó atrapada en un paraguas), vividos con absoluta naturalidad, conviven con lo real cotidiano.
 26. En Galicia hay una extensa tradición de reescrituras feministas del personaje mítico de Penélope. Además del ya citado poema de Rosalía de Castro en castellano (v. nota 3), fue seminal el poema de Xohana Torres “Penélope” (1987), cuyo último verso (“eu tamén navegar”) se convirtió en lema para otras voces femeninas gallegas (Marco, 2008: 73), al asociar el acto de navegar también a Penélope. Es más que probable que Begoña Caamaño fuera buena conocedora de toda esta tradición de “Penélopes navegantes” (Piñeiro, 2015: 10), como se las conoce, a raíz del poema de Xohana Torres y sus ecos. Sobre esta fructífera asociación, véase el capítulo de González Fernández (2009), que denomina este diálogo intertextual con la tradición y entre las autoras “una genealogía mítica” (ibidem 109), que busca un discurso propio para construir su identidad como mujeres sujeto de la historia y como habitantes de una tierra propia; y López López (1999), que analiza otras reescrituras femeninas, partiendo de la literatura grecorromana. Esta Penélope de Xohana Torres, deconstruida en términos de crítica feminista, como también la de Iztar Pascual (citada supra) y la de la autora italiana Oriana Fallaci en su novela *Penelope alla guerra* (1962), son comparadas en González Delgado (2005: 11-15), en lo que el autor describe como un proceso de “remitificación”.
 27. Se entiende por realismo mágico la presencia de lo maravilloso e irreal en el mundo de lo cotidiano, sin suscitar sorpresa, miedo o estupor; simplemente, suceden cosas que no se pueden explicar con los parámetros de la razón, pero sí con los de la magia. El realismo mágico tuvo y tiene gran presencia narrativa en Galicia, de la mano de Álvaro Cunqueiro (*Merlín e familia*), Rafael Dieste (*Dos arquivos do trasno*), Wenceslao Fernández Flores (*El bosque animado*), pero también de Manuel Rivas (*En salvaxe compañía*) y Cristina Sánchez-Andrade (*Las inviernas*), entre otros y otras.
 28. Otra reescritura de Circe en español y en el siglo XX es la obra de teatro de Carlota O'Neill, *Circe y los cerdos* (1974); cf. los trabajos de Ferrero (2004) y Murias (2014). Se trata también de una lectura reivindicativa y feminista de la figura de la diosa como mujer atractiva e independiente frente al estereotipo de bruja y lasciva de las fuentes tradicionales.

29. Las figuras míticas de Circe y Penélope aparecen habitualmente enfrentadas como rivales de los favores de Ulises. Ya Lourdes Ortiz, en el relato “Los motivos de Circe” del libro homónimo, plantea dar voz al personaje mítico de la diosa que, frente al modelo patriarcal de Penélope como fiel esposa, simboliza el de una mujer enamorada y humanizada, que sufre ante la pérdida del amante, que es consciente de que “no era Penélope, a la que casi no recordaba, la que lo impulsa a volver a casa, sino el miedo a que Otro ocupe su lugar y sus posesiones”, Marco (2001: 410).
30. No podemos afirmar que el relato plantee una relación lésbica, desde el momento en que las amantes no se ven nunca y su relación es platónica, pero la fuerza e intensidad de los sentimientos, así como las alusiones a los deseos escondidos de Penélope y a los escarceos amorosos de su juventud con Helena, dan a entender que se trata de un amor entre mujeres. Este tipo de literatura está aquejado, en palabras de González Fernández (2009: 98), de “La extranjería, la triple extranjería de las escritoras gallegas que quieren escribir como lesbianas desde una ubicación identitaria que incluya la opción sexual lleva primero al silencio, después a la autocensura. Solo unas pocas superan esta pista americana”. La literatura feminista lesbiana y la consiguiente crítica literaria feminista lesbiana aún tiene pendiente la definición de su objeto de estudio y, lo que es más importante, la definición del sujeto agente de esa literatura; para la discusión, véase Torras (2000) y Andrés (2000).
31. Algunas autoras, al menos en poesía, dan por superada esta fase de reescritura de los modelos femeninos clásicos o mitológicos para construir un discurso subversivo y feminista, véase Nogueira (2015: 50); en prosa, según parece, aún sigue vigente esta fase de reescritura de los mitos.
32. Las relaciones con otras mujeres o incluso la feminización de Ulises es un recurso habitual en el proceso de reescritura de la liberación de Penélope con respecto al modelo homérico.
33. Esta isla femenina nada tiene que ver con el reino de las amazonas, mujeres guerreras, en donde los hombres son consentidos con fines reproductivos. Hay otros ejemplos de mundos femeninos, como la comedia de Aristófanes *La asamblea de las mujeres*, ejemplo de organización y políticas femeninas, obligadas por la constante ausencia de los hombres, ocupados en la guerra; o la isla de Lemnos, donde solo vivían mujeres, después de la matanza de sus maridos por haberles sido infieles. Esta tensión entre utopía y distopía en un mundo de mujeres, presente en las propuestas antiguas, se mantiene en las propuestas futuristas más recientes, donde los hombres o son excluidos y maltratados (*Leviathan's Deep* de Jayge Carr, 1979, o *The Y Chromosome* de Leona Gom, 1993), o están ausentes por completo y su irrupción supone la destrucción de la organización social femenina (es el caso de *Daughters of Khaton* de Merrill Mushroom, 1987). La propuesta de Caamaño se basa en la superación de esta tensión y en la aceptación sin fricción de todas las inclinaciones sexuales.
34. Es probable que el uso de este término no sea gratuito ni casual; de hecho, la crítica literaria gallega lo usa de manera metodológica para explicar el diálogo intertextual que se ha producido entre las autoras gallegas desde la década de los noventa hasta ahora: “La reescritura de modelos ha permitido identificar verdaderas genealogías que establecen redes y complicidades basadas en la sororidad”, Nogueira (2015: 49).
35. En esta reescritura se omite la *Telemaquia*, un episodio que ya en Homero presentaba poca coherencia con el relato central.

CC BY-NC-SA