



TESIS DOCTORAL

2015

**LA MITOLOGÍA CLÁSICA COMO INSTRUMENTO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA
IDENTIDAD DE GÉNERO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX ESCRITA POR MUJERES**

ANTONIO MERINO MADRID

Licenciado en Filología Clásica

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNED

Director:

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

Codirectora:

ROSA PEDRERO SANCHO

In memoriam

A Emilia Madrid Sánchez, mi madre,
que, al partir pocos meses antes de terminar esta tesis, me enseñó
que nadie está suficientemente preparado para ciertas pérdidas.

Agradecimientos:

Al profesor Juan Antonio López Férez,
por sus ánimos y estímulos desde la distancia.

ÍNDICE

1. **Introducción.**

2. **Las mujeres poetas y la reacción ginopoética.**

2.1. ¿Mujer poeta o poetisa? La discusión terminológica.

2.2. Mujeres poetas españolas en el siglo XX. Nombres, poemarios, poéticas, generaciones.

2.2.1. La generación del 27

2.2.2. La generación del 36

2.2.3. Las generaciones de posguerra

2.2.4. Los novísimos o la generación de los 70

2.2.5. La generación de los 80

2.2.6. La generación de los 90

2.3. La ausencia de la mujer en el canon literario.

2.4. Las antologías poéticas de mujeres poetas.

2.5. La reacción ginopoética.

2.6. Hacia la construcción de una nueva identidad de género.

3. **La rebelión frente al mito.**

3.1. Breve acercamiento al mito en la poesía española del siglo XX: autores, temas, obras.

3.1.1. La generación del 27.

3.1.2. Las generaciones del medio siglo.

3.1.3. Novísimos y postnovísimos. Las últimas generaciones del siglo.

3.1.4. El mito clásico en la poesía del siglo XX escrita por mujeres.

3.2. La mitología clásica como transmisora de valores patriarcales.

3.2.1. "Ocúpate de tus labores propias, el telar y la rueca".

3.2.2. "¿Preferís ser viudas o huérfanas?"

3.2.3. "La mujer es siempre cosa incierta y mutable"

3.3. La rebelión de las poetas. De la topicidad a la desmitificación.

3.3.1. Siguiendo los patrones tradicionales.

3.3.2. Desmitificación de los modelos legados por la tradición.

3.3.3. Creación de nuevos mitos.

3.3.4. Re-creación de los mitos clásicos.

- 4. Tratamiento de la mitología clásica en las poetas del siglo XX. Modelos significativos.**
- 4.1. Las precursoras.
- 4.1.1. Elisabeth Mulder.
 - 4.1.2. Carmen Conde.
 - 4.1.3. Dionisia García y el culto a la memoria.
- 4.2. La mitología como sustento: Juana Castro.**
- 4.2.1. “Me daba cuenta de todo eso y siempre me dolió”.
 - 4.2.2. Obra poética.
 - 4.2.3. Tratamiento del mito clásico en la obra de Juana Castro.
 - 4.2.4. *Paranoia en otoño*.
 - 4.2.5. *Narcisia*.
 - 4.2.5.1. El nacimiento de la diosa.
 - 4.2.5.2. Subversión, revisión y creación.
 - 4.2.6. *Alta traición*.
 - 4.2.7. *El extranjero*.
 - 4.2.8. Las últimas obras.
 - 4.2.9. Funciones del mito clásico en Juana Castro.
- 4.3. El ámbito de la ironía: Ana Rossetti.**
- 4.3.1. “Soy escritora porque se quemó un cabaré”.
 - 4.3.2. Obra poética.
 - 4.3.3. *Los devaneos de Erato*.
 - 4.3.4. *Indicios vehementes*.
 - 4.3.5. *Dióscuros*.
 - 4.3.6. Otras obras.
 - 4.3.7. Conclusión.
- 4.4. Las creadoras de diosas**
- 4.4.1. *Creciente fértil* de Clara Janés.
 - 4.4.2. *Cosmos* de María Victoria Reyzábal.
 - 4.4.3. *Ludia* de Amparo Amorós.
- 4.5. Las voces de Ítaca:**
- 4.5.1. *La Ítaca* de Francisca Aguirre.
 - 4.5.2. *La Odisea* de Luisa Castro.
 - 4.5.3. *Las lágrimas* de Ana M^a Romero Yebra.
 - 4.5.4. *Las cartas* de Ángela Reyes.

4.6.El culturalismo vitalista de Aurora Luque

4.6.1.“Dependo de por vida de una droga”.

4.6.2.“Los mitos eran míos. ¿Por qué no?”

4.7.Et cetera.

4.7.1.*La Grecia que hay en mí*, de María del Pino Marrero Barbel.

4.7.2.Beatriz Hernanz con Perséfone en su laberinto.

4.7.3.*El silencio de la sirena*, de Ana María Rodríguez González.

4.7.4.*Mercuriales*, de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier.

5. La nueva interpretación de los mitos clásicos en la poesía escrita por mujeres.

5.1.Odiseo y la nostalgia del regreso.

5.2.Penélope: sometimiento *versus* fidelidad.

5.3.El amor forzado.

5.3.1.Dafne.

5.3.2.Dánae.

5.3.3.Leda.

5.4.Narciso y el espejo.

5.5.El amor frustrado.

5.5.1.Ariadna.

5.5.2.Eurídice.

5.5.3.Pentesilea.

5.5.4.Psique.

5.6.Otros modelos de mujer.

5.6.1.Cassandra.

5.6.2.Medea.

5.6.3.Sibila.

5.6.4.Antígona.

5.6.5.Sirenas.

5.7.También los dioses son humanos.

5.7.1.El sueño de Posidón.

5.7.2.Perséfone.

5.8.Del héroe al *sex-símbol*. La ruptura del tabú del cuerpo masculino.

5.9.Visión masculina y visión femenina del mito clásico. Contrastes en pleno siglo XX.

6. Conclusiones.

- 6.1. Teorías literarias feministas.
- 6.2. La identidad.
- 6.3. El papel de la mujer en la sociedad y en la cultura tradicional. Su reflejo en los mitos.
- 6.4. La ruptura con la visión tradicional.
- 6.5. Construcción de un nuevo sujeto lírico.
- 6.6. Los mitos hablan un lenguaje nuevo: la forma.
- 6.7. Lo que antes decían y lo que dicen ahora: el contenido.
- 6.8. La función del mito clásico en la poesía escrita por mujeres.

7. Bibliografía.

- 7.1. Ediciones de los poemarios consultados para esta tesis.
- 7.2. Ediciones de los textos clásicos utilizados.
- 7.3. Bibliografía.

8. Índices

- 8.1. Menciones a personajes mitológicos en los poemarios estudiados.
- 8.2. Índice de menciones a personajes y lugares mitológicos en esta tesis.

9. Abreviaturas de obras clásicas.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la transmisión y recepción de la cultura grecolatina y su presencia constante en las literaturas modernas es uno de los campos de investigación que más desarrollo ha alcanzado en las últimas décadas en el ámbito de la Filología Clásica. La “Tradición Clásica”, como modalidad diacrónico-diatópica de la Literatura Comparada y convertida en disciplina con presencia en las universidades desde la obra fundacional de Gilbert Highet¹, ha venido a devolver a los filólogos griegos y latinos un territorio de investigación que durante algún tiempo fue abandonado por una concepción quizás en exceso estricta de las fronteras de estudio de “lo clásico”, pero que hoy revive con vigor y fuerza a modo de reconocimiento ante el hecho maravilloso de la influencia que la cultura clásica en todos sus aspectos no ha cesado de ejercer en las sociedades occidentales a lo largo de los siglos y hasta hoy.

Esta presencia del mundo clásico grecolatino en la cultura occidental ha sido tan potente que ha terminado por asimilarse como propio y general lo que en su origen era exclusivo y particular. Baste como ejemplo reseñar el caso de la mitología, en la que nos centramos en este estudio. Siendo en su mayor parte una creación cultural griega (si bien en algunas ocasiones con raíces de origen indoeuropeo y oriental), la literatura latina actuó como transmisora fundamental hasta desembocar en su aceptación generalizada por las literaturas europeas desde el oscuro Medievo hasta la más reciente contemporaneidad. El hecho asombroso reside en que los mitos griegos se han convertido en mitos europeos y occidentales y que en ellos el artista de toda época y lugar ha encontrado un referente principal en el que fijarse para expresar su propia concepción del mundo y de la naturaleza humana.

No es mi intención ahora, desde luego, abordar ni siquiera sumariamente los conceptos de tradición clásica, ni la historia de la disciplina ni el análisis de fuentes y metodología para su estudio, puesto que el tema ha sido suficientemente desarrollado en brillantes estudios recientes, con abrumador aporte bibliográfico². Tampoco pretendo aportar originalidad alguna a las definiciones de mito o mitología y, desde luego, huiré del lugar común

¹ Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, 1949. Traducción española de Margit Frenk y Antonio Alatorre: *La tradición clásica*, FCE, México, 1978.

² Véase, a modo de referencia genérica, Vicente Cristóbal López, “La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica”, *Minerva*, nº 26, 2013, págs. 17-51.

de comenzar citando las tan acertadas como repetidas aportaciones conceptuales de Mircea Eliade, H. J. Rose, Claude Lévi-Strauss o Carlos García Gual, por citar algunos teóricos fundamentales que pueden leerse directamente en su fuente original sin necesidad de realizar un improductivo nuevo ejercicio de paráfrasis.

El estudio que se aborda en esta tesis brota de una convicción surgida a partir de la lectura ociosa de la poesía como instrumento de placer estético personal. Un simple repaso de los títulos de cualquier catálogo del género lírico en las últimas décadas del siglo XX revela el alto número de poemarios nombrados con alusiones míticas: *Los devaneos de Erato*, *Dióscuros*, *Fábula de Faetonte*, *El enigma de Eros*, *Así nació Tiresias*, *Las bacantes*, *El jardín de las Hespérides*, *Odisea definitiva*, *La manzana de Tántalo*, *El escudo de Aquiles*, *Jardín de Orfeo*, *Centauro*, *La trenza de Afrodita*, *El llanto de Penélope*... Los poemas individuales de temática mitológica se cuentan por cientos, en autores de todas las generaciones y tendencias poéticas. Pero me pareció advertir que, proporcionalmente, su presencia era mayor en las composiciones realizadas por mujeres. ¿A qué podía obedecer este fenómeno?

Decidido a encontrar alguna respuesta, acordé embarcarme con este propósito en la obra de la poeta cordobesa Juana Castro, quizás por empatía geográfica y, desde luego, por la belleza excelsa advertida en la mayoría de sus versos, que nunca hasta ahora habían sido analizados desde la perspectiva que yo pretendía. Y, como el arqueólogo que en su primera prospección exploratoria encuentra el tesoro que ansiaba descubrir al final de la campaña, hallé en los planteamientos de Castro líneas fundamentales de trabajo y sugerencias de desarrollo que se me hacía preciso indagar: la mitología no era una presencia casual en su obra, que obedeciera al compromiso *novísimo* que a la autora le corresponde por generación poética, sino que su forma de abordar la fábula grecolatina sugería una premeditación estratégica que trascendía de la mera búsqueda del prestigio literario que la antigüedad concede a cualquier realización moderna. Tenía, pues, que averiguar si lo intuitivo en los poemas de Juana Castro era una línea de concreción artística individual o respondía a una tendencia más general de alcance generacional.

Y así llegó la lectura de Ana Rossetti, de Luisa Castro, de Clara Janés, de Carmen Jodra, de María Sanz, de Beatriz Hernanz, de Silvia Ugidos y tantas otras, para enseguida llegar a la conclusión de que el mito no estaba en ellas por casualidad, ni como tópico literario, ni como fácil recurso de autoridad, sino que la presencia en sus versos de Penélope, Dafne, Dánae,

Ariadna, Odiseo, Héctor, Eurídice o las sirenas obedecía a estrategias premeditadas de alto valor literario que condujeron, finalmente, a una revelación clarificadora: que la presencia del mito en las poetas obedecía a motivaciones diferentes que las que guiaban para el mismo uso a sus colegas varones. Es cierto que ambos utilizaban las mismas estrategias deconstructivas y desmitificadoras, recursos comunes a toda la poesía de finales del siglo XX. Pero mientras en el hombre esta actitud irreverente parecía resultar una empresa destinada al derribo tan solo del severo edificio de la iconografía clásica, en la mujer tal ejercicio se planteaba como una enmienda a la totalidad de la historia de la sociedad y la cultura occidental. La intención era destruir todo el complejo entramado jerárquico urdido por el hombre a lo largo de los siglos, en el que la mujer no se sentía representada, y dar a luz un nuevo orden donde la sensibilidad femenina estuviera también plenamente integrada.

Pronto llegaron las lecturas de Showalter, Ostriker, Cixous, Kristeva, Ugalde o Wilcox, que aportaron un marco teórico a todas las intuiciones dispersas que el enfrentamiento con la desnuda poesía provoca. La poesía era considerada por la crítica feminista como un instrumento fundamental en la tarea de desmembrar el sólido edificio de los arquetipos femeninos en la sociedad tradicional, en el que a la mujer se le había reservado un papel con el que ella no podía evidentemente identificarse. Y en esta misión, el mito representaba uno de los principales hitos a derribar, por los valores que transmitía, por el prestigio que se concede a su autoridad, por la belleza cegadora de sus formas, por la armazón invencible de sus contenidos fundamentales. Un enemigo, pues, quizás demasiado poderoso para ser vencido, por lo que no habría de descartarse la alianza con él en la búsqueda de su mismo objetivo. Descomponer la mitología u ofrecer una nueva visión renovada de la misma más acorde a la sensibilidad contemporánea, en la que la mujer no se sintiera incómoda y viera reflejada su propia concepción del mundo y de sí misma. La inmensa tarea, en fin, de convertir en igualitaria una sociedad secularmente patriarcal y androcéntrica habría de ser realizada con el concurso de los mismos mitos que contribuyeron a forjarla. Una empresa titánica digna del propio Heracles.

Al aventurarme en este estudio soy consciente de estar penetrando en un terreno minado y lleno de peligros. Casi todas las incursiones de crítica literaria feminista, o al menos la mayor parte de ellas y desde luego al cien por cien en sus orígenes, han sido realizadas por mujeres investigadoras procedentes de universidades anglosajonas o francesas, sin que, al parecer, los académicos varones sintieran interés por este tema o se atrevieran a abordarlo

desde parámetros científicos. No cabe duda de que, inicialmente, la crítica sobre la obra literaria de las mujeres y la reconstrucción de una historia artística de género se emprende desde una perspectiva tan ideológica como literaria, puesto que el análisis de la tradición poética o novelística femenina se encara como una parte fundamental del feminismo reivindicativo de carácter político, por cuanto las producciones artísticas son consideradas como un elemento nuclear en el universo simbólico del imaginario feminista. Es como si la creación de un discurso teórico para analizar y evitar las estrategias enunciativas y pragmáticas que genera el ejercicio del poder no pudiera ser acometido por quienes lo han creado y mantenido, los hombres, y solo las mujeres como elemento oprimido en esta ordenación jerárquica dispusieran de la fuerza suficiente como para levantarse con el necesario vigor capaz de romper las estructuras férreamente mantenidas durante siglos. O como si, en esta lucha épica semejante a un asedio y asalto a la fortaleza androcéntrica, solo la mujer dispusiera de la legitimidad indispensable para su abordaje y la presencia de varones se viera como una incursión proteccionista que obedecería todavía a viejas ideas de tutela que esconden una concepción supremacista sobre la mujer. Toril Moi, al reseñar la obra *Feminist Literary Studies* (1984) de Ken Ruthven, recoge este sentimiento con claridad al objetar que un hombre pueda ponerse al frente de la crítica feminista: “¿Es que las feministas no son capaces de solucionar sus propios problemas sin tener que pedir ayuda a los hombres liberales que les den la razón?”³.

Asumiendo, no obstante, este riesgo, mi propósito lógicamente, y ya a estas alturas del siglo XXI, no incluye un planteamiento ideológico o político-cultural de la cuestión, que ha sido suficientemente expuesto tanto teórica como prácticamente en multitud de estudios durante las últimas décadas, sino que pretendo, en la medida de lo posible, un acercamiento a la cuestión planteada desde el ámbito puramente literario y filológico, aunque acepto que en determinadas cuestiones será difícil deslindar la sutil frontera de estos ámbitos. No debe considerarse, en este sentido, como una claudicación la asunción del vocabulario generado por la crítica feminista (género, androcéntrico, falocéntrico, etc.), por entender que se trata ya de términos propiamente incorporados al lenguaje científico de carácter sociológico-político y carentes, por tanto, de cualquier connotación frentista, como quizás si tuvieron en sus orígenes (recuérdense las agrias polémicas, de carácter generalmente ideológico, en torno a la aceptación del término “género” cuando este comenzó a utilizarse de modo generalizado en

³ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988, pág. 9 (nota 1).

España desde mediados de los años 90⁴). Tampoco debería deducirse ninguna voluntad censora en algunas de mis observaciones en el análisis de determinados poemas, sino simplemente una constatación de hechos sin mayores derivaciones de carácter ético o moral. Es decir, la celebración gozosa de hallazgos estilísticos en determinadas composiciones o el aplauso por la brillantez de sus procedimientos retóricos y sus estrategias líricas no supone necesariamente la aceptación por mi parte del contenido ideológico de la propuesta, sino su mero análisis desde parámetros de estricta crítica literaria. Igualmente, al poner de relieve en algunos casos la mirada contraria a las posiciones de género que observamos en algunos poemas no estamos minusvalorando su aportación de forma o contenido ni reprobando su planteamiento ideológico, sino simplemente contrastando unas propuestas desde el esquema metodológico de la crítica feminista.

Una de las tareas más complejas en la elaboración de esta tesis ha sido el acceso a las fuentes bibliográficas fundamentales: los poemarios de nuestras poetisas objeto de análisis. En general, la edición de libros de poesía —y qué decir ya de la poesía escrita por mujeres— se basa en publicaciones de tirada muy limitada elaboradas en editoriales marginales desde el punto de vista empresarial o geográfico. Es cierto que a partir de los años 70 surgieron en España una serie de editoriales especializadas en la edición de libros de poesía (Hiperión, Visor) que se esforzaron por divulgar el género de una forma mayoritaria. En 1982, por su parte, nació la editorial Torremozas, especializada en la literatura escrita por mujeres, con particular atención a la poesía y al relato corto, y que tanta importancia tendría en la difusión de las poetisas españolas en la época de la Transición. Ello sin olvidar los esfuerzos constantes de iniciativas editoriales más consolidadas, como la colección Adonáis de Rialp, cuyo premio, creado en 1943, se convirtió pronto en sinónimo de excelencia gracias a su pluralismo de nombres y tendencias y la calidad de las obras galardonadas.

Sin embargo, la mayoría de los autores de poesía (e insisto: especialmente las mujeres) siguieron publicando en colecciones minoritarias de editoriales apenas conocidas y sin muchas posibilidades de difusión. A ello se suma el fenómeno de las publicaciones institucionales, de gran desarrollo a partir de la implantación de la democracia y la descentralización de las administraciones públicas en España. Ayuntamientos, Diputaciones y Consejerías compitieron

⁴ Mónica Velando Casanova, “La RAE y la violencia de género: reflexiones en torno al debate lingüístico sobre el título de una ley”, *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. II, 2005, págs. 107-124.

en la publicación de obras de autores locales, provinciales y regionales, en una suerte de búsqueda desesperada de las propias raíces territoriales durante largo tiempo silenciadas. Esta dispersión y la escasa entidad de las empresas editoras, unido al hecho de que las publicaciones de los organismos públicos muchas veces ni siquiera eran distribuidas convenientemente y la mayoría de las veces languidecían en los almacenes oficiales, motiva que hoy día sea muy dificultoso el acceso a muchas de estas obras.

El problema se ha solventado posteriormente en el caso de las autoras que han recibido un mayor reconocimiento de crítica y público al haberse emprendido la edición de obras completas o la reedición conjunta de los primeros libros de más difícil acceso. Elena Martín Vivaldi, Pilar Paz Pasamar, Ana María Navales, Dionisia García, Francisca Aguirre, Olvido García Valdés o Carmen Conde, por citar tan solo algunos ejemplos de las poetisas más veteranas, han visto recogida su obra completa en muchas ocasiones acompañada de un ejercicio muy meritorio de edición filológica y de rescate de poemas no incluidos en libros, inéditos o publicados en revistas de aún más difícil acceso. Otras poetisas más jóvenes, cuando su carrera se ha visto finalmente reconocida, han gozado también del privilegio de que sus primeros libros se hayan reeditado de forma conjunta: tal es el caso de Ana Rossetti, que recogió toda su obra anterior a 2004 en *La ordenación*, Luisa Castro, cuya obra entre 1984 y 1997 fue recuperada en el volumen *Señales con una sola bandera*, o Almudena Guzmán, que ha visto en 2012 recogida toda su obra poética hasta el momento en el volumen *El jazmín y la noche*.

Sin embargo, son todavía muchos los poemarios para cuya consulta hay que peregrinar por las bibliotecas o por las tiendas de segunda mano. No cabe duda de que la Biblioteca Nacional es donde se recogen un mayor número de ellos, pero ni siquiera allí los encontramos todos: hemos advertido clamorosas ausencias, como *Embrujamiento* de Elisabeth Mulder (mientras que sí se conserva el resto de su obra) o *Hiperiónida* de Aurora Luque, por citar solo dos ejemplos especialmente relevantes de ambos extremos del siglo. En ocasiones, las tiendas de segunda mano de internet nos han servido para suplir determinadas ausencias. Otras veces, agotadas las anteriores posibilidades, he de recurrir a la propia generosidad de las autoras estudiadas, como el caso de Juana Castro, que tuvo la gentileza de proporcionarme un ejemplar de su obra *Alta traición*, imposible de encontrar de otro modo.

Para la confección de esta tesis hemos procedido a la lectura de más de doscientos poemarios de autoras españolas de todo el siglo XX. La intención era disponer de un corpus lo más exhaustivo posible de poemas de tema mitológico o bien de composiciones en las que se aludiera tangencial o indirectamente a mitos grecolatinos como materia principal para la elaboración de nuestro estudio. Para esta fase del trabajo, lógicamente, no resultaban operativas las numerosas antologías en las que se ha sustentado la poesía escrita por mujeres durante las dos últimas décadas del siglo, a las que luego nos referiremos, por recogerse en ellas solamente una selección parcial de poemas que por lo general solo responde al gusto personal del antólogo. Tampoco algunos repertorios recientes de poesía mitológica resultaron de mucha ayuda porque nuestro propósito, al menos en el caso de algunas autoras, era totalizador: se pretendía estudiar el tratamiento del mito en ciertas poetas en concreto, señalando su evolución y sus características identificativas particulares, para la cual no podía procederse a partir de selecciones, sino de la obra completa.

Al determinar los límites cronológicos para mi estudio, decidí abrirlos a todo el siglo XX, aunque la atención principal se fija en las tres últimas décadas de la centuria, por ser entonces cuando se produce en España una auténtica eclosión de la poesía escrita por mujeres y cuando se aprecia especialmente en ella una voluntad de subversión de los valores hegemónicos heredados. Advertiremos oportunamente la escasa información transmitida sobre las poetas del entorno de las generaciones del 98 y del 27, situación solo en parte paliada con la reciente publicación de antologías como la de Pepa Merlo *Peces en la tierra*. También las poetas de las generaciones de posguerra (salvo casos aislados, como Carmen Conde o Gloria Fuertes) son prácticamente silenciadas en la mayoría de los estudios literarios y no será hasta los años 70 cuando, por moda u oportunidad, la poesía escrita por mujeres comience a ocupar el lugar que le corresponde. El límite cronológico del siglo XX, con todo, no constituye una fijación rígida, sino que en algunos casos excepcionales me referiré también a poemarios publicados ya en la primera década del XXI, bien por continuar la trayectoria literaria de autoras pertenecientes a generaciones anteriores, bien por constituir obras significativas para el tema que estudiamos. Como opción metodológica, solo me referiré a la poesía española escrita en castellano, aunque en determinado momento incluiré también algún poema en gallego.

En las siguientes páginas, por tanto, se reproducen muchos poemas, unos parcialmente, otros en su totalidad. Y no solo para que los textos ilustren los comentarios que

se deducen a partir de ellos o para que sean tenidos como prueba de las aseveraciones que se vierten, sino porque la confección de ese nutrido repertorio se ha considerado como uno de los objetivos fundamentales de este trabajo. Al reparar en su alto número advertimos intuitivamente la importancia que la temática mitológica ha tenido en las poetas españolas del último tercio del siglo XX, lo cual no puede responder exclusivamente a una intrascendente voluntad culturalista, sino a una creencia profunda en la eficacia poética del mito para expresar los sentimientos líricos de un modo universal y, especialmente para lo que nos interesa en nuestro estudio, en su validez como instrumento valioso para analizar los comportamientos humanos y los usos sociales.

El estudio de la presencia de la mitología en la literatura española constituye una de las ramas principales de investigación dentro de la tradición clásica española, habiendo producido en las últimas décadas numerosas obras de notable importancia. Entre ellas citaremos los volúmenes recopilatorios *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (2010) y *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (2010, dos tomos), ambos editados por Juan Antonio López Férez, que ofrecen en sus más de dos mil páginas un completo recorrido por el estado de la cuestión sobre el tema, tanto en sus aspectos genéricos como generacionales o particulares de numerosos autores. Las obras sobre la pervivencia de determinados mitos (Narciso, Dafne, Orfeo...) en la literatura española, estudiada de forma diacrónica, son abundantes y los artículos en revistas especializadas pueden contarse por centenares. Lógicamente, la mayor atención se centra en la literatura del Renacimiento y Barroco, donde la presencia del mito adquirió una relevancia especial, y a esta motivación debemos una de las pocas obras que, más allá de establecer el catálogo de citas y referencias textuales, se esfuerza por crear un esquema teórico de estudio sobre la materia: *Funciones del mito clásico en el Siglo de oro*, de Rosa Romojaro.

Porque, y salvando todas las excepciones consustanciales a cualquier generalización, la mayoría de los estudios hasta el momento se han centrado preferentemente en la búsqueda y clasificación de argumentos o alusiones míticas en los textos modernos, así como en el análisis de las fuentes clásicas de las que derivan, mientras que raramente se ha procedido a una auténtica interpretación del significado que el mito grecolatino transmite en los textos castellanos a lo largo de la historia de su literatura. Esta carencia es aún mayor cuando nos referimos a los autores contemporáneos y más todavía, claro está, si nos centramos en la literatura escrita por mujeres, de por sí muy poco estudiada en cualquiera de sus facetas. Mi

propósito, pues, será colaborar a llenar este vacío, aportando argumentos para demostrar, en primer lugar, la fuerte presencia del mito en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres y, en segundo, que este hecho no obedece a una moda circunstancial ni a un tópico literario de carácter generacional, sino que constituye un instrumento fundamental en la estrategia de creación de una conciencia de género en la literatura española.

El estudio aparece dividido en cuatro apartados. En el primero, tras una necesaria precisión terminológica, abordo la situación de la mujer escritora en el panorama de la literatura española del siglo XX, repasando su presencia real en las diversas generaciones de la centuria y su ausencia generalizada tanto en el llamado “canon literario” como en las antologías poéticas que a lo largo de los últimos cien años han servido para fijar tendencias y marcar directrices. El fenómeno, también observado en otras literaturas, fue pronto puesto de relieve por la crítica feminista, que apreció en esta situación un correlato del papel que la mujer tiene reservado en la propia sociedad. Tomando las reflexiones de Virginia Wolf y Simone de Beauvoir como punto de partida y como apoyo ideológico fundamental, toda una generación de académicas anglosajonas y francesas han abordado el estudio de la literatura escrita por las mujeres desde una perspectiva feminista que ha puesto de relieve un discurso hegemónico preexistente destinado a perpetuar en el ámbito cultural unos principios jerárquicos de carácter patriarcal que se han mantenido indiscutibles durante siglos. Ahora, sin embargo, una vez que la mujer ha tomado conciencia de su situación, se abordará la construcción de una nueva identidad donde la mujer no ocupe ya un lugar secundario, sino principal. Y la literatura constituirá un instrumento destacado para alcanzar este objetivo.

En el segundo apartado recorreremos brevemente la presencia del mito clásico en la poesía española del siglo XX, en cuya trayectoria observamos un progresivo aumento cuantitativo y cualitativo que va desde la práctica desaparición del tema mitológico en los poetas de la Generación del 27, tras los excesos del Modernismo, hasta su cada vez mayor utilización en los versos de los poetas del fin de siglo, que encontraron en las leyendas grecolatinas un venero sustancial de argumentos para la deconstrucción postmoderna. A continuación, presentamos la mitología como una construcción cultural perpetuadora de valores patriarcales, ofreciendo una lectura de determinados pasajes de las obras clásicas desde una perspectiva de género para poner de relieve la visión ideológica que la literatura antigua transmite sobre la mujer. Finalmente, descubrimos la estrategia de las poetas frente a esta realidad que no parecen dispuestas a permitir. El uso del mito en los versos de las autoras

del siglo XX se convierte en un instrumento destinado a derribar el constructo cultural que ha mantenido a la mujer como un elemento secundario en el desarrollo social y cultural de nuestra civilización. A partir de las aportaciones teóricas de Ostriker, Showalter o Wilcox, describimos los diferentes procedimientos utilizados en su tratamiento del mito, que evolucionan desde un seguidismo inicial hasta una ruptura total con la tradición heredada.

En el tercer apartado analizamos la obra de un grupo de poetisas seleccionadas por la presencia destacada y relevante del mito clásico en su obra y por la función articuladora de una perspectiva de género que la mitología cumple en sus planteamientos líricos. Desde ligeros apuntes sobre los poemas de Elisabeth Mulder o Carmen Conde a un estudio más profundo sobre la presencia del mito en poetisas cruciales de las últimas generaciones como Juana Castro o Ana Rossetti, pasando por agrupaciones temáticas sobre las nuevas diosas ginocéntricas o la reivindicación del papel de Penélope interpretada desde una perspectiva diferente a la que estamos acostumbrados.

En el último apartado abordamos, a partir de mitos concretos, la nueva interpretación que de ellos se realiza en la poesía escrita por mujeres, destacando sus aportaciones literarias en la dirección que hemos señalado. Se constata allí cómo los mitos femeninos (Penélope, Ariadna, Dafne, Dánae, Eurídice, Psique, Leda, Penthesilea, Casandra...) les resultan a las poetisas especialmente atractivos para plasmar a través de ellos su planteamiento renovador. El apartado finaliza comparando el modo en que la mitología clásica es tratada en la poesía escrita por hombres y mujeres, señalándose, en líneas generales, el mantenimiento del discurso androcéntrico en la poesía de hombres frente a los esfuerzos por romper la herencia patriarcal que recurrentemente se observa en las composiciones de mujeres.

2. LAS MUJERES POETAS Y LA REACCIÓN GINOPOÉTICA.

2.1. ¿Mujer poeta o poetisa? La discusión terminológica.

Las palabras no son inocentes, sino que vienen revestidas, a su pesar, de una gran carga simbólica e ideológica. La discusión terminológica en torno a la dualidad “poeta/poetisa” (que no existe, sin embargo, con respecto al doblete “escritor/escritora”) responde a evidentes motivaciones de tipo histórico que han convertido a la palabra “poetisa” en un término desprestigiado y cargado de resonancias despectivas. En realidad, la historia del término “poetisa” es un reflejo de la consideración que tradicionalmente se ha tenido hacia la mujer dedicada a la literatura, siempre contemplada como un ser excéntrico y poco de fiar, ajena a las auténticas obligaciones como mujer que le ha reservado la sociedad tradicional y sospechosa simplemente por eso de todo tipo de inclinaciones malsanas e inconfesables. Poetisa es la poeta de salón decimonónica que, ante el forzado gesto condescendiente de los invitados, avergüenza a su marido leyendo públicamente composiciones ñoñas de exacerbados sentimientos y alta impostura emocional escritas en tardes de ominoso aburrimiento.

La edición más reciente del *Diccionario de la lengua española* de la RAE (22ª edición, 2001) manifiesta un neutro equilibrio en las definiciones:

Poeta: “Persona que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas”.

Poetisa: “Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas”.

Según estas definiciones, *poetisa* sería el término marcado femenino y *poeta* el término común para ambos géneros. Pero no hay que irse muy lejos, tan solo a la anterior edición del DRAE (21ª, 1992), para leer lo siguiente:

Poeta: “El que compone obras poéticas y está dotado de las facultades necesarias para componerlas”.

Poetisa: “Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas”.

La sutil rectificación de la Academia sanciona un cambio en el uso habitual de la lengua, empujado quizás por la propia resistencia de las poetisas a ser llamadas “poetisas”. “Hago versos, señores, hago versos,/ pero no me gusta que me llamen poetisa”, confesaría ya Gloria Fuertes en un poema de su libro *Todo asusta* (1954). Pilar Paz Pasamar declaró: “Soy una mujer poeta. Poetisa me parece una palabra detestable que la Real Academia debería prohibir”⁵ y Olvido García Valdés: “Detesto la palabra canon lo mismo que detesto la palabra poetisa”⁶. Y también Ernestina de Champourcin: “En la actualidad no puedo oír mi nombre, acompañado por el horrible calificativo de poetisa, sin sentir vivos deseos de desaparecer, cuando no de agredir al autor de la desdichada frase”⁷. La poeta canaria Tina Suárez Rojas ridiculiza en uno de sus poemas el uso de términos específicos para designar a la mujer poeta: “que poetazas riman con tetazas y/ padecen cacofonía/ de estado civil poetita/ poetisa/ poetística”⁸. Los testimonios podrían multiplicarse. ¿A qué se debe esta actitud? José María Balcells estima que las causas se reducen básicamente a dos: “la carga de connotaciones a menudo peyorativas que soporta aún la palabra “poetisa”, y la voluntad de desmarcarse de temáticas, de puntos de vista y de actitudes que han sido asociadas a la escritura de las poetisas desde el XIX”⁹.

Entre ambas palabras, en efecto, no hay solo una diferenciación de género. “Poetisa” conlleva una carga histórica e ideológica que no resulta grata a las mujeres que desean ver juzgada su tarea literaria con los mismos criterios artísticos que la de sus colegas varones y sin los prejuicios socioculturales que la palabra arrastra. El término aparece ya en el *Diccionario de Autoridades* de la RAE (tomo V, 1737) con la siguiente definición: “La muger que hace versos o tiene numen Poético”, acompañada de la cita más inapropiada posible por su gran carga androcéntrica: “Inquiriendo la verdad de las fábulas... si verdaderamente se casó Júpiter con

⁵ P. Crespo, “Pilar Paz Pasamar, poeta gaditana”, en *La Estafeta Literaria*, nº 287, 14 de marzo de 1964.

⁶ Olvido García Valdés, “El canon y la poesía escrita por mujeres”, en *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, (Elsa López, coord.), Cabildo Insular, Lanzarote, 1999, págs. 93-96, pág. 93.

⁷ Palabras escritas por la autora para la antología de Gerardo Diego *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* en 1934. Vid. Gerardo Diego, *Poesía española (Antologías)*, ed. de José Teruel, Cátedra, Madrid, 2007, pág. 240.

⁸ Tina Suárez Rojas, *Pronóstico reservado*, Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pág. 15.

⁹ José María Balcells, “Del término ‘poetisa’: aceptaciones y repulsas”, *Estudios Humanísticos. Filología* nº 30, 2008, págs. 361-369, pág. 365.

su hermana, y si Sapho Poetisa fue verdaderamente casta o ramera”¹⁰. Pero el concepto que designa esta palabra en la actualidad se forjó desde comienzos del siglo XIX, cuando, tras la revolución liberal, la mujer comenzó a acceder a la educación y la cultura de forma creciente. El reconocimiento de la tarea literaria ejercida por las mujeres no resultó, sin embargo, nada fácil y su modo de escribir fue analizado desde el principio bajo parámetros patriarcales que anteponían en la consideración de su escritura la condición de mujer antes que la de escritora. La “poetisa” fue vista como un ser extraño que despreciaba el perfil patriarcal de mujer sumisa, esposa y madre entregada al hogar para dedicarse caprichosamente a unas tareas que no eran propias de su sexo y que nunca serían realmente valoradas. Ni siquiera algunas mujeres de clase alta, como Emilia Pardo Bazán o Rosalía de Castro, que reivindicaron ya a su modo una nueva identidad, consiguieron ser observadas en su época como auténticas escritoras. La propia Rosalía se lamenta en 1866 de esta situación: “Sobre todo los que escriben y se tienen por graciosos, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y reparar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sean los del criado (...). Pero es el caso, Eduarda, que los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo”¹¹.

Ya desde esta época el término “poetisa” aparece revestido de connotaciones despectivas, como lo demuestra esta afirmación sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda: “No es Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo”¹². De donde deducimos que cuando la poesía resulte vulgar, sin tono, cursi y plana habrá sido obviamente escrita por una poetisa, por una mujer que jamás podrá alcanzar las cotas literarias del varón, quizás como Carolina Coronado, a quien el mismo autor la coloca “al frente de las poetisas españolas”. Ya vamos entendiendo por qué las poetisas no quieren ser llamadas poetisas. “Cuando en una *soirée* recita sus versos una poetisa, obligada por las mil instancias del ama de casa, las risas irónicas de las necias y las

¹⁰ Gómez de la Rocha y Figueroa, *Traducción de la Filosofía Moral de Manuel Thesauro*, Barcelona, 1692, libro 12, cap.2. El contexto de la cita es el siguiente: “Didimo Gramatico, grande escudriñador, compuso quatro mil libros de curiosas antigüedades, inquiriendo la *Verdad de las fabulas*. Qual fuesse la verdadera madre de Eneas, y la verdadera patria de Homero. Si verdaderamente se casó Jupiter con su hermana y si Safo Poetissa fue verdaderamente casta o ramera”.

¹¹ Rosalía de Castro, “Las literatas. Carta a Eduarda”, en *Obra completa*. Fundación Rosalía de Castro, Padrón, 1996, págs. 493-495.

¹² Antonio Ferrer del Río, *Galería de literatura española*, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, Madrid, 1846, pág. 309.

miradas sarcásticas de los ‘filósofos de salón’ se desencadenan sobre ellas”¹³. María Rosal Nadales recoge en su tesis doctoral multitud de testimonios semejantes que justifican el rechazo que produce a las mujeres semejante denominación históricamente tan devaluada¹⁴. Denostar la palabra poetisa manifiesta una voluntad de apartarse de aquella concepción antigua de la poesía femenina en busca de una mayor libertad expresiva y reivindica una catalogación no sexista del fenómeno literario desde parámetros exclusivamente artísticos.

Ello no obstante, en los últimos años se registra una tendencia a reivindicar por parte de algunas autoras el término despreciado a partir de una valoración diferente de la propia identidad. La literatura escrita por mujeres ha alcanzado en el último medio siglo una estimación pareja a la de los hombres, favorecida por el papel desarrollado por la mujer en la cultura y en la sociedad actuales. La recuperación del término, ahora levantado como una marca de prestigio, implica la superación de una etapa desde el triunfo de unos postulados que antes se discutían y era necesario afianzar. El término “poetisa” para algunas autoras ya no produce daño porque ha dejado de comportar los sesgos negativos a él ligados históricamente y porque bajo esa etiqueta las escritoras plantan cara al universo literario con la firmeza de quien ya no necesita justificarse.

Balbina Prior ha sido una de las abanderadas de esta recuperación del término “poetisa”: “Recientemente, el término está en regeneración, algunas poetisas pertenecientes a las nuevas generaciones sin complejos hemos decidido poner fin a esa travesía de penalidades, por cierto, todavía no advertida por numerosos poetas varones. Se está tratando de recuperar el antiguo nombre "Poetisa", denostado durante tanto tiempo”¹⁵. Juana Castro, por su parte, manifiesta su nueva admisión del término al haber aceptado en su pueblo natal una calle con el rótulo de “Calle Poetisa Juana Castro”¹⁶.

No obstante esta última reacción, en esta tesis nos referiremos siempre a las autoras con el término “poetas”, por ser el preferido por todas ellas en los años 70, 80 y 90 del siglo

¹³ Concepción Jimeno de Flaquer, *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Imprenta de Miguel Guijarro, Madrid, 1877, pág. 214.

¹⁴ María Rosal Nadal, *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2006, págs. 335-373. La autora analiza con detenimiento la evolución histórica del término poetisa desde comienzos del siglo XIX hasta nuestros días.

¹⁵ Balbina Prior, “La vieja fábrica en llamas”, consultado en el sitio web <http://www.catedramdelibes.com/autores.php?id=1570> (20-1-2014).

¹⁶ Diario *Córdoba*, 19 de julio de 2010.

XX, época en la que principalmente nos centramos en nuestro estudio. Según la propia Balbina Prior, el proceso de rechazo de la palabra poetisa por parte de las mismas autoras que se había iniciado a principios de siglo se agudizó en los años 60 y 70: “Ninguna autora se ha querido denominar desde entonces "poetisa", vocablo que fue atacado con virulencia. Fue la *Primera Reacción*, nadie en su sano juicio quería asumir tan pesada carga, por eso lucharon por denominarse "poetas"”. Y así las llamaremos también nosotros.

2.2. Mujeres poetisas españolas en el siglo XX. Nombres, poemarios, poéticas, generaciones.

2.2.1 La generación del 27.

A pesar de “las más de doscientas escritoras, filósofas, dramaturgas, periodistas, corresponsales, que enriquecieron su época”¹⁷, en la llamada Generación del 98 han quedado completamente excluidos los nombres de mujer. Y, sin embargo, en este grupo a caballo entre el siglo XIX y XX encontramos los primeros ejemplos de mujeres poetisas destacadas en su lucha por abrirse camino en los distintos campos de la vida cultural hasta entonces reservados casi en exclusiva al hombre, como la literatura. Nombres como Rosario de Acuña (1851-1923), que en 1888 se convirtió en la primera mujer invitada a dar una conferencia en el Ateneo de Madrid y en 1911 se vio obligada a exiliarse a Portugal a causa de un artículo periodístico en el que defendía el acceso de la mujer a los estudios universitarios. Su único poemario, *Ecos del alma* (1876), representa todavía una lírica en la que el yo poético se ajusta al modelo del *ángel del hogar*, aquel que consideraba el ámbito doméstico como el propio y natural de la mujer, aunque en los poemas más tardíos se aprecia ya la expresión de sus anhelos de emancipación¹⁸. Sofía Casanova (1861-1958), gallega como Rosalía de Castro, llegó a ser candidata al Premio Nobel de Literatura en 1923 y destacó como corresponsal de guerra del diario *ABC* en las contiendas europeas¹⁹. Su corpus poético fue recogido en dos libros, *Poesías* (1885) y *Fugaces* (1898). Concha Espina (1869-1955), autora entre otras de las novelas *La esfinge maragata* (1914), Premio Fastenrath de la Real Academia Española, y *Altar*

¹⁷ Lidia Falcón, “Mujeres del 98”, *El País*, 1 de abril de 1998 (edición *on line*: http://elpais.com/diario/1998/04/01/opinion/891381605_850215.html, consultada 26-11-2014).

¹⁸ Itziar López Guil, “Rosario de Acuña: la última esperanza”, en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas* (Dolores Romero López *et aliae*, editora), Editorial científica internacional, Berna, 2007, págs. 272-285.

¹⁹ Asunción Bernárdez Rodal, “Sofía Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de la paz de la guerra”, *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, 2013, págs. 207-221.

mayor (1926), Premio Nacional de Literatura 1927, publicó también varios libros de poesía, como *Mis flores* (1904), *Entre la noche y el mar* (1933) y *La segunda mies* (1943). La sevillana Blanca de los Ríos (1862-1956) destacó como estudiosa de los grandes escritores del Siglo de Oro y como narradora, pero también resulta apreciable su obra poética recogida en títulos como *Esperanzas y recuerdos* (1912) o *¿Vida o sueño?* (1941). No deberían olvidarse tampoco, aunque no hayan visitado el ámbito de la poesía, los nombres de Carmen de Burgos (Colombine), una de las primeras defensoras de un papel más relevante de la mujer en la sociedad y la cultura, y María Lejárraga, que llevó al extremo el rechazo de la sociedad hacia la mujer escritora permitiendo que su marido, el también escritor Gregorio Martínez Sierra, firmara las obras que realmente ella escribía²⁰.

Aunque hayan sido, del mismo modo, totalmente marginadas de las antologías y recopilaciones sucesivamente publicadas a lo largo del siglo XX, la Generación del 27 estuvo formada también por un numeroso grupo de mujeres poetas que publicaron sus obras a la par que sus compañeros varones, en las mismas circunstancias, en los mismos círculos, en las mismas imprentas, en las mismas revistas, como ha demostrado exhaustivamente Pepa Merlo en su reciente estudio sobre el tema²¹. También compartieron semejantes criterios artísticos y visitaron idénticos estímulos temáticos, desde el neopopulismo exquisito de los orígenes hasta la experimentación iconoclasta y la postrera poesía social.

De la mayoría de estas poetas aún no se han publicado obras completas ni antologías monográficas, por lo que el acceso al grueso de su producción resulta tremendamente dificultoso, al haberse impreso muchas veces en ediciones de autor prácticamente ya inencontrables o en revistas de compleja localización. Merlo recoge en su antología una muestra representativa de 20 mujeres poetas²², seleccionadas de entre las más de 80 que escribían y publicaban sus versos durante estos años. Sin embargo en la inmensa mayoría de las antologías de poesía de la época tan solo suelen aparecer (y apenas citados, sin analizar su

²⁰ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración* (edición de Alda Blanco), Pre-textos, Valencia, 2000.

²¹ Pepa Merlo (ed.), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010.

²² Se trata de Casilda de Antón del Olmet, Gloria de la Prada, Pilar de Valderrama, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Luisa Muñoz de Buendía, Cristina de Arteaga, María Cegarra, Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcin, María Teresa Roca de Togores, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Marina Romero, Josefina Romo Arregui, Dolores Catarineu, Josefina Bolinaga, Esther López Valencia y Margarita Ferreras.

obra ni reproducir sus versos) los nombres de cinco poetas: Ernestina de Champourcin (*En silencio*, 1926; *Ahora*, 1928; *La voz del viento*, 1932; *Cántico inútil*, 1936), Josefina de la Torre (*Versos y estampas*, 1927, con prólogo de Pedro Salinas; *Poemas de la isla*, 1930), Concha Méndez (*Inquietudes*, 1926; *Surtidor*, 1928; *Vida a vida*, 1932, con prólogo de Juan Ramón Jiménez; *Niño y sombras*, 1936), Rosa Chacel (aunque su primer poemario, *A la orilla de un pozo*, no se publicó hasta 1936) y Carmen Conde (con solo dos libros en este periodo: *Brocal*, 1928; *Júbilos*, 1934). En las antologías de Gerardo Diego, que marcarían en buena parte el canon poético de la época, solo aparecen incluidas Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre²³. Al analizar las causas de esta exclusión de las mujeres poetas de las antologías generacionales cabe señalar en primer lugar la propia situación social de la mujer con respecto al varón y su dificultad para el acceso a la educación superior (en 1920 había solamente 439 mujeres en las universidades españolas, un 2% de la población estudiantil), pero María del Mar López Cabrales ha señalado el fenómeno singular de lo que ella denomina “el síndrome de las esposas”, por el cual autoras principales como María Teresa León, Concha Méndez o Zenobia Camprubí, por citar solo algunas, quedaron eclipsadas por los nombres de sus maridos, teóricamente superiores a ellas (Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Juan Ramón Jiménez)²⁴.

Tal proliferación de escritoras (las más de ochenta a las que se refiere Pepa Merlo) tiene sin duda mucho que ver con el momento histórico en el que vivieron. Desde finales del siglo XIX hasta el comienzo de la guerra civil en 1936, y muy especialmente durante la breve etapa republicana, España conoció grandes avances políticos y sociales en el reconocimiento de los derechos de la mujer: leyes sobre patrimonio y divorcio, igualdad jurídica entre hombre y mujer, protección laboral, seguro de maternidad o derecho de sufragio y a la educación superior, medidas que comenzaron a paliar una legislación gravemente discriminatoria hasta ese momento para la mujer que no le concedía autonomía personal o laboral ni independencia económica y la hacía continuamente dependiente de la autoridad paterna o del marido. Esta posición subordinada al varón arrastraba el peso de una larga tradición y todavía a principios de siglo era la dominante incluso entre las propias mujeres, como puede leerse en múltiples publicaciones de la época dirigidas al público femenino:

²³ Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, Taurus, Madrid, 1979, págs. 460-468 (Ernestina de Champourcin) y 525-534 (Josefina de la Torre). El volumen recoge una reedición conjunta de las dos antologías de Gerardo Diego: *Poesía española. Antología 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932 y *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*, Signo, Madrid, 1934.

²⁴ María del Mar López Cabrales, “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27”, *Letras femeninas*, vol. 24, nº 1-2 (Primavera-Otoño 1998), págs. 173-187.

“La única emancipación que la mujer debe desear, es a mi entender, la que consiste en adquirir los conocimientos necesarios para poder ayudar, aconsejar y dirigir por la buena senda al sexo fuerte, nuestro asociado”²⁵.

Una de las medidas más simbólicas de estos años fue la implantación del derecho al voto femenino en 1933, en cuya consecución jugó un papel fundamental la sufragista y escritora Clara Campoamor. La diputada radical hubo de enfrentarse incluso a los partidos de izquierda, que recelaban de entregar el voto a la mujer al considerar que sería marcadamente conservador, debido a la influencia que la Iglesia ejercía entonces sobre la población femenina y a la educación católica recibida. Su discurso en las Cortes el 1 de octubre de 1931 todavía resuena entre aquellas paredes:

“Yo, señores diputados, me siento ciudadano antes que mujer, y considero que sería un profundo error político dejar a la mujer al margen de ese derecho, a la mujer que espera y confía en vosotros; a la mujer que, como ocurrió con otras fuerzas nuevas en la revolución francesa, será indiscutiblemente una nueva fuerza que se incorpora al derecho y no hay sino que empujarla a que siga su camino”.

El acceso de la mujer a puestos relevantes de la política, la sociedad y la cultura contribuyó sin duda a una incipiente normalización, que el estallido de la guerra civil se llevaría luego por delante de forma inmisericorde, pero ello no impidió que, en ciertos aspectos, la mujer continuara siendo en muchos ámbitos el “ángel del hogar” de los ideales patriarcales. Y no resulta anecdótico que este anhelo inmovilista fuera expresado frecuentemente por las propias mujeres, como en este testimonio de Casilda de Antón del Olmet en 1931:

“¿Puede legalmente constituirse una sociedad en la que los hombres y las mujeres tengan los mismos derechos, las mismas obligaciones, se dediquen a los mismos oficios y tengan las mismas aspiraciones? Una sociedad cuyo fundamento legal sea

²⁵ Julieta, “El papel de la mujer”, *La vida en el hogar*, 10-1-1907. Citado en María José Rebollo Espinosa y Marina Núñez Gil, “Tradicionales, rebeldes, precursoras: instrucción y educación de las mujeres españolas a través de la prensa femenina (1900-1970)”, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 26, 2007, págs. 181-219, pág. 190.

éste, es una sociedad suicida. La mujer debe ser, no la rival del hombre, sino su compañera (...) La mujer perfecta es la mujer del hogar, no la del mitin y el club”²⁶.

El acceso de la mujer a la cultura la convierte en demandante de lecturas afines a sus intereses, lo que se traduce, por ejemplo, en la aparición de numerosas revistas destinadas al público femenino y en la visibilización de las autoras a través de la publicación de sus escritos en estos medios. A pesar de ello, la dedicación de la mujer a la escritura continuó sin ser aceptado socialmente.

La censura social se extendía también a la participación de la mujer en cualquier otra actividad artística, siempre que su pretensión fuera más allá de la pura distracción y el ocio intrascendente, al considerar que la mujer no estaba suficientemente capacitada y nunca alcanzaría el nivel del varón en semejante tarea creativa. José Parada y Santín sintetiza en 1903 la opinión general de la época al respecto:

“Es condición de la mujer que, aunque en alguna ocasión con su talento se levanta hasta el nivel de la inteligencia masculina, le está vedado alcanzar la sublime a que han llegado los grandes genios con su potencia creadora, acaso por la insuficiencia de sus estudios. Sin embargo, la práctica de la pintura es beneficiosa para las damas, pues su cultivo, que además constituye una distracción útil y hasta higiénica, podría contribuir a llenar los huecos que deja la deficiente educación que se da a la mujer española, ocios que hoy ocupa el coquetismo y la frivolidad”²⁷.

Pepa Merlo ha sistematizado en tres etapas la evolución literaria de las poetisas que publicaron sus libros en estas primeras décadas del siglo XX, evolución que resulta similar a la experimentada por los poetas varones de la llamada Generación del 27. La primera etapa, que alcanzaría hasta 1925 aproximadamente, se caracteriza por un neopopularismo de raíz juanramoniana y machadiana, en la línea del *Marinero en tierra* de Rafael Alberti o *Poema del cante jondo y Romancero Gitano* de Federico García Lorca. En esta faceta de tratamiento culto

²⁶ Casilda de Antón del Olmet, *Feminismo cristiano*, Imprenta Juan Pueyo, Madrid, 1931, págs. 8-11.

²⁷ José Parada y Santín, *Las pintoras españolas*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1903, pág. 80. Citado en Pilar Muñoz López, “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, vol. 28, págs. 97-117, pág. 98.

de temas populares incluiríamos la obra de Casilda de Antón del Olmet, autora de *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo cancionero* (1929), en los que se reivindican los cantos populares.

Una segunda etapa abarcaría el periodo que va de 1925 a 1931, en el que se abandonan los temas tradicionales en busca de un arte nuevo que rompa con el pasado. Los elementos de la vida moderna, el paisaje urbano, las máquinas y las imágenes futuristas se apoderan de los versos, como en algunos poemas de Concha Méndez en *Inquietudes* (1926). Por su parte, Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), que publicó sus poemas en todas las revistas de vanguardia, fue un claro exponente del ultraísmo, quizás la única mujer poeta ultraísta de la literatura española. Ello no impide que la herencia modernista continúe estando presente en los versos de la mayoría de estas autoras, principalmente en la producción de Ernestina de Champourcin, que en sus libros anteriores a la guerra civil se niega a abandonar la nostalgia romántica.

La tercera etapa, en fin, marcada por el advenimiento de la II República, se caracteriza por el compromiso social y político, siendo Elisabeth Mulder (1904-1987) la representante más destacada de esta tendencia. En su libro *Sinfonía en rojo* (1929) encontramos ya poemas de clara vocación anticlerical como el soneto titulado “Rebeldía”. La poesía de Mulder, además, conecta muy bien en su espíritu y en su temática con los anhelos liberadores de las poetas de la Transición democrática, cincuenta años después, a las que principalmente nos vamos a referir en nuestro estudio. Por un lado, se atreve ya entonces a desmitificar personajes icónicos del Modernismo tan respetados como Colombina, Pierrot y Arlequín en su poema “El viejo trío” (*La hora emocionada*, 1931). Por otro, en *Paisajes y meditaciones* (1933), abundando en su faceta de “poeta maldita”, incluye el poema titulado “La extranjera”, uno de los motivos más apreciados por las poetas de la generación de los 70 por encontrar en esta metáfora la plasmación de su propia condición de extrañas en el mundo que las rodea: extranjeras por mujeres y por poetas.

Pero el papel de la mujer en la sociedad y en la cultura cambió radicalmente tras la derrota de los ideales republicanos en la guerra civil. Tras la proclamación de la victoria, rápidamente se truncaron las aspiraciones de igualdad que habían permitido entrever una sociedad más justa y enseguida quedó claro que a la mujer le estaba reservado un lugar bien diferente del que se pretendía por parte de los colectivos feministas:

“¿Qué haría una mujer sin su aguja? (...) Hoy día se ha abandonado la aguja, pero nosotras hemos de devolverle todo su prestigio. La aguja es la mejor compañera de la mujer”²⁸.

2.2.2. La Generación del 36.

Dentro de la dificultad habitual que conlleva la definición precisa de cualquier generación literaria, la llamada del 36 aglutina en su formulación si cabe un mayor acopio de inconvenientes, pues a los componentes propiamente estéticos y biográficos que generalmente complican la homogeneización de un grupo se suman aquí los puramente ideológicos. Quizás por ello la existencia siquiera de esta generación como grupo literario haya sido tan discutida. 1936 no es la fecha fundacional marcada por un aniversario literario ni la de un desastre nacional que aunara los sentimientos patrióticos, sino la de una tragedia social y humana que dividió a los españoles como pocas veces hasta entonces había ocurrido en su historia. La guerra civil que se inició ese año marcó dolorosamente a los escritores españoles, como al resto de la sociedad, pero no a todos en la misma dirección. En esta generación, según cada intérprete, se incluyen tanto los que –en feliz expresión de Aranguren– fueron “arrojados” (arrojados a la cárcel, al exilio, de sus cátedras... y hasta de la vida misma, como Miguel Hernández, o arrojados dentro de sí mismos, según reconocía el poeta Ildelfonso-Manuel Gil)²⁹ como los cobijados políticamente en la nueva España franquista, que pueblan sus versos de Dios, la patria y el paisaje castellano y toman como referencia estilística fundamental la poesía del Siglo de Oro español.

Estéticamente, la del 36 parte de los presupuestos de la generación del 27 para corregirlos: se abandona pronto la deshumanización de las teorías orteguianas para abrazar una poesía íntima no exenta de fervor religioso. Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya o los hermanos Panero son otros de sus variopintos representantes: “cada uno a lo suyo”, como apostillaría Gerardo Diego³⁰.

²⁸ *Anuario de la Sección Femenina* de 1941. Citado por P. Merlo, *Ob. cit.*, pág. 72.

²⁹ Citado por Francisco Pérez Gutiérrez en la nota preliminar a *La generación de 1936. Antología poética*, Taurus, Madrid, 1976, pág. 10.

³⁰ Gerardo Diego: *Ínsula*, nº 224-225 (monográfico dedicado a la generación del 36), 1965, pág. 6.

Entre los poetas de la generación del 36 encontramos pocos nombres de mujeres. La nueva cultura oficial había reducido los roles femeninos al hogar, la familia y la religión. Los grandes avances en derechos femeninos que la República había apuntado en sus leyes no tuvieron tiempo de consolidarse socialmente. Y, por si acaso se percibía algún peligro, la dictadura se afanó de inmediato por hacer regresar a la mujer a la situación de postración y sometimiento patriarcal anterior a la Constitución de 1931, hasta el punto de que Rosalía Sender puede afirmar: “Tras la Guerra Civil, nosotras las mujeres perdimos más que los hombres, porque además de la libertad y la democracia, Franco nos arrebató todos los derechos que la República nos otorgó y que situaban a la mujer española en la vanguardia de Europa”³¹. El proceso antirreformista se inició con la derogación del matrimonio civil, el divorcio, el aborto y los métodos anticonceptivos, legislación laboral favorable al trabajo de la mujer, coeducación, etc.

Un papel esencial en la propagación de los ideales que el nuevo régimen tenía reservados para la mujer lo representó una organización destinada al adoctrinamiento que se denominó Sección Femenina, fundada en 1934³². La estricta formación moral y cristiana, la dedicación abnegada al hogar y a la familia y la obediencia y sumisión absoluta al varón constituyeron los principios ideológicos fundamentales que la dictadura franquista quería para la mujer. Pilar Primo de Rivera, Jefe Nacional de la Sección Femenina y hermana del fundador de Falange Española, los recoge claramente en sus escritos:

“Para la mujer la tierra es la familia. Por eso, además de darles a las afiliadas la mística que las eleva, tenemos que apegarlas con nuestras enseñanzas a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta, tenemos que conseguir que encuentre allí la mujer toda su vida y el hombre todo su descanso. Que tenga una formación moral tan justa, que sepa distinguir claramente el bien del mal, que no duerma tranquila una noche si por causa de ella o por negligencia suya se ha cometido una injusticia, que el espíritu de Cristo anime su vida y que tenga siempre como norma la doctrina de la Falange, que es toda ella claridad, limpieza y alegría. Si conseguimos hacer a las mujeres así, ya

³¹ Rosalía Sender Begué, *Luchando por la liberación de la mujer: Valencia, 1969-1981*, Universidad de Valencia, Valencia, 2006, pág. 182.

³² María Teresa Gallego Méndez, *Mujer, falange y franquismo*, Taurus, Madrid, 1983.

hemos conseguido bastante, y se bendecirá a esta generación nuestra, a la que por buena o mala suerte le ha tocado sacrificarse.”³³.

Para Mercedes Acillona, “a la vuelta de la contienda las autoras residentes todavía en España son apenas una tímida llamita balbuciente en un panorama desolado”³⁴. Apenas suele reseñarse el nombre de Carmen Conde, que en realidad inició su actividad literaria en la generación anterior y a la cual el hecho de ser una de las voces femeninas más destacadas de la poesía de posguerra no la salva de ser definida como “una provinciana que había roto desde Murcia con la literatura femenina al uso”³⁵. José M^a Castellet, al hacer su resumen de la década de los 40, la incluye dentro de los poetas que practican la “poesía arraigada”, en la línea de Rosales, Vivanco o Ridruejo, frente a la poesía desarraigada de Blas de Otero y la social de Gabriel Celaya³⁶. Durante los años cuarenta, Carmen Conde publica obras como *Pasión del verbo* (1944), *Ansia de la gracia* (1945), *Mi fin en el viento* (1947), *Sea la luz* (1947) y *Mujer sin edén* (1947), obra esta última en la que la autora avanza ya una reflexión moderna sobre la condición de la mujer y su búsqueda de una nueva identidad.

Siguiendo la tendencia garcilasista (en torno a la revista *Garcilaso*, fundada en 1943 y dirigida por José García Nieto, basada en la recuperación de las formas y temas de la poesía clásica española) Alfonsa de la Torre publica *Égloga* (1943), inspirada en los paisajes de su tierra segoviana, y varios poemas religiosos reunidos luego en *Oratorio de San Bernardino* (1950). En la misma línea Clemencia Laborda publica *Jardines bajo la lluvia* (1943). También aparecen los primeros libros de algunas poetas que luego consolidarán su trayectoria, como María Beneyto (*Canción olvidada*, 1947) y Ángela Figuera (*Mujer de barro*, 1948; *Soria pura*, 1949)³⁷.

Algunas poetas de la generación anterior, por su parte, continúan publicando libros en estos primeros años de posguerra: en 1943 aparece *Holocausto* de Pilar de Valderrama y

³³ Pilar Primo de Rivera, *Escritos. Circulares. Discursos*, Madrid, 1943, pág. 28.

³⁴ Mercedes Acillona, “Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra”, *Zurgai*, junio 1993, págs.4-7, pág. 5.

³⁵ María Dolores de Asís, *Antología de poetas españoles contemporáneos. 1. 1900-1936*, Narcea, Madrid, 1978, pág. 228.

³⁶ José M^a Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Seix Barral, Barcelona, 1966, págs. 87-88.

³⁷ Otras poetas que publicaron libros durante estos años son Celia Viñas, Pura Vázquez, Elena Martín Vivaldi, Chona Madera, Susana March, Pino Ojeda, Mercedes Chamorro y Ana Inés Bonnin.

Siempre de Dolores Catarineu, en 1949 *Poemas mediterráneos* de Elisabeth Mulder. Otras autoras también continúan escribiendo, pero sus obras han de ver la luz desde el exilio: Concha Méndez publicó en La Habana *Lluvias enlazadas* (1939) y en México *Sombras y sueños* (1944) y *Villancicos de Navidad* (1944); Marina Romero *Nostalgia de la mañana* (1943) en México.

2.2.3. Las generaciones de posguerra.

Juan García Hortelano en su antología *El grupo poético de los años 50* fundamenta la unidad de los poetas que selecciona en criterios cronológicos (imagina una hipotética fotografía escolar de niños de diez años nacidos en 1936) y en algunos datos biográficos comunes: haber vivido la guerra desde la retaguardia, sufrido la represión y la censura durante la posguerra, recibido una educación autodidacta, publicado sus primeros libros en los años 50...³⁸

Entre los diez poetas que García Hortelano recoge en su antología no se incluye ninguna mujer, pero sí aparecen nombres femeninos en otras antologías de la época que presentan selecciones de similares impulsos ideológicos y estéticos: poesía objetiva, realista y de denuncia. Así, Leopoldo de Luis en su *Antología de la poesía social*³⁹ incluye a Ángela Figuera (*Vencida por el Ángel*, 1950; *El grito inútil*, 1952; *Los días duros*, 1953; *Víspera de la vida*, 1953; *Belleza cruel*, 1958), Gloria Fuertes (*Isla ignorada*, 1950; *Antología y poemas del suburbio*, 1954; *Aconsejo beber hilo*, 1954; *Todo asusta*, 1958), María Beneyto (*Eva en el tiempo*, 1952; *Criatura múltiple*, 1954; *Poemas de la ciudad*, 1956; *Tierra viva*, 1956) y María Elvira Lacaci (*Humana voz*, 1956, Premio Adonáis). María Dolores de Asís⁴⁰, por su parte, incluye en el grupo de los 50 a Concha Lagos (*Balcón*, 1954; *Los obstáculos*, 1955; *El corazón cansado*, 1957; *Arroyo claro*, 1958; *La soledad de siempre*, 1958; *Agua de Dios*, 1958), fundadora de la revista *Cuadernos de Ágora* en 1956. Para los años 60 cita también a María Eugenia del Rincón y Ana María Navales⁴¹. Son las únicas poetas nombradas en estas generaciones de posguerra, caprichosamente llamadas según el criterio de cada estudioso, deseoso de dejar su huella en la historia de las cronologías literarias: segunda generación de

³⁸ Juan García Hortelano, *El Grupo poético de los años 50*, Taurus, Madrid, 1978, págs. 7-41.

³⁹ Leopoldo de Luis, *Antología de la poesía social*, Alfaguara, Madrid, 1965.

⁴⁰ María Dolores de Asís, *Antología de poetas españoles contemporáneos. 2. 1936-1970*, Narcea, Madrid, 1983, págs. 166-172.

⁴¹ *Ibidem*, págs. 229-235 y 266-270.

posguerra, generación del 60⁴², promoción del 60⁴³, generación de 1956-1971⁴⁴... un esfuerzo de diferenciación tan grande que solo encuentra uniformidad en la ausencia de mujeres en todas y cada una de las propuestas formuladas. Todo parecía dar a entender que, tras la guerra, todas las mujeres habían seguido los preceptos de la Sección Femenina y se habían refugiado obedientes en las tareas del hogar.

Ya hemos visto que desde su instauración, el nuevo régimen creó, al decir de M^a Ángeles Moraga, “una legislación patriarcal, sustentada en la autoridad del padre/marido y totalmente discriminatoria para las mujeres”⁴⁵. Moraga⁴⁶ ha analizado la situación jurídica de la mujer durante la dictadura en cuatro ámbitos fundamentales. En cuanto al derecho de familia, el Régimen acabó con todos los avances del periodo republicano: se eliminó el principio de igualdad jurídica, pasando la mujer a depender de la potestad del padre y del marido (el artículo 57 del Código Civil disponía expresamente que “el marido debe proteger a la mujer y esta obedecer al marido”). En el campo del derecho penal, el franquismo controló y reprimió especialmente todo lo relacionado con el comportamiento sexual de las personas y, particularmente, de las mujeres, convirtiendo en ley la moral católica (el Código Civil, por ejemplo, volvió a recoger el tipo penal del adulterio, pero solo para la mujer, y carecía de cualquier sanción la violencia sexual ejercida dentro del matrimonio). En el ámbito laboral, se prohibió el trabajo remunerado para la mujer casada fuera del propio hogar (las ordenanzas laborales y normativas de trabajo establecían despidos forzosos de trabajadoras al contraer matrimonio y, en cualquier caso, la mujer casada solo podría ejercer su actividad con la autorización del marido). En cuanto al derecho a la educación, desde el principio se aprobaron medidas destinadas a eliminar la legislación republicana, que proponía una educación laica, obligatoria y coeducativa, y a implantar la religión y moral católica como base sustantiva del sistema educativo (la Ley de Educación Primaria de 1945, por ejemplo, justificaba así la segregación de niños y niñas en las escuelas: “Por razones de índole moral y de eficacia pedagógica, la Ley consagra el principio cristiano de la separación de sexos en la enseñanza”).

⁴² José Olivio Jiménez, *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea. 1960-1970*, Rialp, Barcelona, 1973, pág. 12.

⁴³ José Luis Cano, *Poesía Española Contemporánea. Las generaciones de postguerra*, Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 17.

⁴⁴ Andrew Debicki, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Ediciones Júcar, Madrid, 1986.

⁴⁵ M^a Ángeles Moraga García, “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo”, *Feminismo/s*, nº 12, diciembre 2008, págs. 229-252, pág. 232.

⁴⁶ *Ibidem*, págs. 235 ss.

La formación de la mujer iba dirigida a formar buenas hijas, esposas y madres, para lo que recibían una educación diferenciada del varón, con asignaturas y libros diferentes, puesto que su destino natural era el cuidado del hogar y no el proceloso mundo de los negocios o la empresa, reservado en exclusiva a los hombres.

Tuvieron que llegar las antologías de mujeres poetas para enseñarnos, sin embargo, que durante estos años hubo tantas mujeres como hombres en el confuso mundo de la poesía española. De la generación del 50 son también María Beneyto, Julia Uceda, Aurora de Albornoz, Angelina Gatell, María de los Reyes Fuentes, María Elvira Lacaci, Pino Betancor, Cristina Lacasa, Dionisia García, Francisca Aguirre, Elena Andrés, María Victoria Atencia, María Teresa Cervantes, Carmen González Más, Pilar Paz Pasamar y Ana María Fagundo, que son las poetas incluidas en la antología de Sharon Keefe Ugalde *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, donde se ha tomado como criterio cronológico definitorio de la generación del 50 la fecha de nacimiento comprendida entre los años 1924-1938⁴⁷. Además de estos, Ugalde cita otros catorce nombres de mujeres poetas que no figuran en su selección por límites de espacio⁴⁸.

¿Por qué no se habla de ellas en los estudios y antologías de la época ni en los posteriores? Es cierto que algunas de estas poetas publicaron sus primeros libros en fechas tardías, según práctica común entre las escritoras españolas: Dionisia García no publicó su primer libro hasta 1976, cuando contaba ya 47 años, y Francisca Aguirre hasta 1971, con 41 años, pero María Beneyto ya había publicado 13 libros y recibido importantes premios (entre ellos el accésit al Adonáis en 1955 con *Tierra viva*) cuando García Hortelano publicó su antología del grupo poético de los años 50. El aislamiento geográfico con respecto al centro cultural madrileño (Cristina Lacasa desarrolló su labor literaria en Lérida y Pino Betancor en Las Palmas de Gran Canaria), los largos periodos de tiempo sin publicar (Julia Uceda) o largas estancias en el extranjero, por diferentes causas (como Aurora de Albornoz o María Teresa Cervantes, por motivos profesionales), son otras razones que suelen aducirse, aunque Ugalde concluye que la razón “contundente” por la que estas poetas han sido silenciadas en los estudios académicos es “la extrema independencia de sus voces respecto a las tendencias

⁴⁷ Sharon Keefe Ugalde, *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Hiperión, Madrid, 2007, pág. 10, nota 2.

⁴⁸ S.K. Ugalde, *Ob. cit.* pág. 10. Se cita a Acacia Uceta, Nuria Parés, Ángeles Cardona, María Eugenia Rincón, Josefina Soria, Josefina Verde, María do Carme Kruckenbuerg Sanjurjo, Pilar Lojendio, Digna Palou, Teresa García, Teresa Barbero, Alicia Cid, Blanca Calparsoro y Luz Jiménez Faro.

dominantes”, lo que va en contra del propio concepto de generación, que busca definir al grupo homogéneo en función de una sola estética, cuanto más simple mejor. Luis García Jambrina lo ha definido con acertadas palabras: “lo que debiera ser un marco cronológico o una referencia contextual ha acabado convirtiéndose en una marca de fábrica o estilo, en una etiqueta reductora y simplificadora y en un signo de falsa identidad, ya que los que la llevan han de ser sometidos a un proceso de homogenización, mientras que los que no la llevan parecen no existir”⁴⁹.

Ya en los sesenta, las poetas de esta generación comienzan a manifestar una dualidad entre las que continúan una tendencia intimista de raíz romántico-sentimental y las que se entregan ya al desarraigo que a través de la denuncia persigue la reconstrucción de una identidad nueva para la mujer en un mundo marcadamente de hombres. Entre las primeras contamos a la Pilar Paz Pasamar de *La soledad contigo* (1960) y *Violencia inmóvil* (1967), libros centrados en la dimensión maternal y religiosa todavía a la búsqueda de su propia madurez. Entre las segundas encontramos la vertiente social de María Beneyto ya iniciada en *Tierra viva* y confirmada en *Vida anterior* (1962) o de Angelina Gatell en *Esa oscura palabra* (1963) y *Las claudicaciones* (1969). Durante esta década, por su parte, Concha Lagos vive su propia evolución desde la poesía social de *Golpeando el silencio* (1961) a una línea más existencial y hasta metafísica en *Para empezar* (1963) y *Los anales* (1966). Un aliento de inspiración religiosa, perceptible en *Tema fundamental* (1961) de esta misma autora, encontramos también en *Sonido de Dios* (1962) y *Al este de la ciudad* (1963) de María Elvira Lacaci.

2.2.4. Los novísimos o la generación de los 70.

En 1979 Josep María Castellet publicó la antología *Nueve novísimos poetas españoles*⁵⁰, “la gran antología poética que instauró de manera bastante provocativa y espectacular una nueva poesía joven que se alzó contra la social, realista y comprometida que se había impuesto lenta y trabajosamente a lo largo de la dura primera posguerra española”⁵¹. Esteticismo, culturalismo y recuperación de las vanguardias son algunas de las señas de esta nueva poesía. Se trata, de nuevo, de una acotación reduccionista que solo abarca el

⁴⁹ Luis García Jambrina, *La promoción poética de los 50*, Austral, Madrid, 2000, pág. 17.

⁵⁰ Josep María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 1979.

⁵¹ Rafael Conte, “La elegancia del equilibrio”, suplemento cultural *Babelia* de *El País*, 5 de octubre de 2002.

compromiso estético de unos cuantos miembros de la poesía española de la época, elevados a representación de todos los demás por meros intereses académicos o editoriales, pero que no agotan en modo alguno la gran diversidad de la producción lírica de los autores que escriben durante esos años. La misma precisión resulta aplicable al grupo de los “postnovísimos”, que parece creado por las mismas razones que el primero y con el objetivo único de ampliar la nómina de poetas antologados en las diversas propuestas editoriales que tienen como meta estructurar para el futuro la historia de la literatura y donde, por cierto, raramente aparecen representadas las voces femeninas. Entre los nueve novísimos de Castellet se cita como integrante del grupo a Ana María Moix⁵², que había publicado ya por entonces toda su escasa producción poética: *Baladas del dulce Jim* (1969), *Call me Stone* (1969) y *No time for flowers y otras historias* (1971).

Para evitar los inconvenientes de tan reduccionista denominación, suele hablarse más ampliamente de “generación de los setenta”, grupo poético que, de nuevo, se definiría más por criterios cronológicos que por afinidades artísticas. Ugalde utiliza como referencia el de las poetas nacidas entre 1939-1949 y así incluye en su antología *En voz alta* a Rosaura Álvarez, Ana María Navales⁵³, Blanca Sarasua, Clara Janés, Elsa López, Paloma Palao, María Victoria Reyzábal, Juana Castro, Pureza Canelo, Rosa Díaz, María Cinta Montagut, Noni Benegas, Ana María Moix, Cecilia Domínguez Luis, Fanny Rubio, Rosa Romojaro y Amparo Amorós, además de otros trece nombres excluidos por motivos de espacio⁵⁴. Algunas de estas autoras, sin embargo, no publicarán sus primeras obras hasta la década de los ochenta.

Se trata de un grupo de mujeres poetas también generalmente ausentes de las nóminas canónicas instauradas por las antologías generacionales del siglo XX y ello debido a las mismas causas convergentes ya citadas: la publicación tardía de sus obras, el aislamiento geográfico con respecto a los centros culturales dominantes, la independencia de sus propuestas artísticas en relación con las tendencias imperantes o, sencillamente, la

⁵² Los demás poetas de la antología son Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero

⁵³ Ana María Navales aparece también incluida en la *Antología de poetas españoles contemporáneos 2. 1936-1970* de María Dolores de Asís en el epígrafe “La experimentación”. Gloria Fuertes, Concha Lagos y Ana María Navales son las tres únicas poetas que aparecen en esta selección de 40 nombres.

⁵⁴ Se trata de María del Valle Rubio Monge, Encarnación Huerta, Isabel Díez, Teresa Núñez, Isabel Paraíso, Pilar Marcos, Isabel Abad, Margarita Arroyo, Pilar Rubio Montaner, Leonor Barrón, Carmina Casala, Encarna Fontanet y Charo Ruano. S. K. Ugalde, *Ob. cit.*, pág. 10.

consideración general de la mujer y del papel que ésta debía ocupar en la sociedad durante la época franquista⁵⁵. El despertar de la conciencia de género constituirá uno de los elementos definitorios más intensos de todo el grupo.

En los últimos años del franquismo, la situación de la mujer en la sociedad había comenzado a cambiar tímidamente. Las reformas del Código Civil y del Código de Comercio en 1975 devolvieron a las mujeres cierta igualdad jurídica (relativa a la nacionalidad, el régimen económico dentro del matrimonio y la capacidad de obrar) y laboral (se suprimió la necesidad de permiso marital para celebrar contratos y ejercer actividades mercantiles). En el ámbito penal se eliminaron en 1963 figuras tan tremendistas como la “venganza de sangre”, que permitía a padres y maridos matar a sus hijas o esposas y a los hombres que con ellas yacían si era sorprendidos en flagrante adulterio⁵⁶. En el campo educativo, en fin, la Ley General de Educación de 1970 consagró la igualdad de ambos sexos en el sistema escolar y la escolarización obligatoria de niños y niñas hasta los catorce años, abriéndose de esto modo sin trabas el acceso a la cultura a una población femenina hasta entonces orientada principalmente hacia las tareas domésticas.

Al buscar elementos comunes, o simplemente tendencias, que definan la poesía de este grupo de escritoras, Ugalde señala en primer lugar una voluntad de “construcción del género”, denunciando “los efectos devastadores de la construcción patriarcal de la feminidad”⁵⁷. A partir de esa consideración, las poetas emprenden una reelaboración de la subjetividad lírica femenina que se enfrenta intelectualmente a la tradición social (y también literaria), rompiendo los moldes en los que ellas mismas habían nacido y crecido. En esa tarea, una de las líneas de filiación más determinantes será la creación de un nuevo modelo de relación erótica, o mejor, de expresión poética de la sexualidad, con una celebración del goce erótico femenino y del propio cuerpo insólita hasta entonces en la poesía española. En esta nueva relación que se establece con el mundo, hay una renovada visión de la naturaleza o una reinterpretación de la religión o una reivindicación del protagonismo de la mujer en la historia, y todo ello sin romper explícitamente con el pasado, que se asume y se aprecia sobre todo en su aspecto más íntimo.

⁵⁵ *Ibidem*, págs. 17 y ss.

⁵⁶ M.A. Moraga García, *Ob. cit.*, pág. 242.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 31

La búsqueda de un lenguaje poético a través del cual expresar el mundo emocional femenino constituirá otro de los retos de las nuevas generaciones de mujeres poetas, al no contar con un canon estético de literatura escrita por mujeres en el que apoyarse⁵⁸ y reconocer que la tradición no ha recogido suficientemente la experiencia de la mujer escritora. En general, la postura de estas poetas ha sido explicada desde la crítica feminista por Alicia Ostriker, quien describe que, en su búsqueda de una nueva identidad, la mujer ha debido “robar” el lenguaje, tradicionalmente masculino y, por tanto, inapropiado para narrar la experiencia femenina⁵⁹.

En su denuncia de los efectos devastadores de la construcción patriarcal de la feminidad, Ugalde⁶⁰ ha señalado la temática erótica como uno de los rasgos más definitorios de este proceso de auto-descubrimiento iniciado con fuerza desde los años 70. Como alternativa a la lírica del amor romántico, que solo contemplaba para la mujer la opción de enamorarse y casarse, para adoptar así los roles de dependencia y sumisión, las poetas de los 50 y los 70 celebran el gozo erótico como un disfrute en sí mismo, creando imágenes poéticas y relaciones de la mujer-sujeto (frente al papel de objeto tradicionalmente asignado) desconocidas en la lírica de siglos anteriores.

La creación de un sujeto erótico activo, una voz femenina que celebra los placeres corporales es, según Ugalde, la principal representación del erotismo entre las poetas de estas generaciones. Esta exaltación de la sexualidad fuera de los límites del matrimonio y la fidelidad a los que tradicionalmente estaba restringida oscila en su expresión lírica desde el comedimiento y la contención de María Victoria Atencia o Dionisia García al desenfreno impúdico de Juana Castro o Ana Rossetti, como más adelante veremos. Este descubrimiento del cuerpo femenino en la poesía castellana, que hasta entonces lo había ignorado en estos términos, exige a la vez la elaboración de un nuevo lenguaje que consiga expresarlo, puesto que las escritoras descubren pronto que “el lenguaje está hecho de acuerdo con las

⁵⁸ M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, “La voz femenina en la lírica española actual”, en *Teoría y análisis de los discursos literarios*, Universidad de Extremadura y Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009, págs. 187-195, pág. 188.

⁵⁹ Alicia Ostriker, “The thieves of language: Women poets and revisionist mythmaking”, *Signs*, vol. 8, nº 1, 1982, págs. 68 ss.

⁶⁰ S.K. Ugalde, “Estudio preliminar” a *En voz alta*, págs. 9-91, págs. 53 ss.

perspectivas e intereses masculinos, cuya estructura fundamental es binaria y jerárquica, y no para expresar la multiplicidad y fluidez que mana de la libidinosidad femenina”⁶¹.

2.2.5. La generación de los 80.

Según nos acercamos al momento presente, resulta más compleja la obligada sistematización que exige la formulación histórica del proceso literario. Las facilidades de publicación, la proliferación de editoriales, la aparición de nuevos formatos o la falta de perspectiva temporal son factores que obligarían a rellenar páginas y páginas con nombres y títulos a los que todavía no podemos saber con rigor qué futuro les aguarda. Ya para los años 70 M^ª Pepa Palomero llegó a censar 241 poetas (solo 35 de ellos mujeres)⁶². El número se ha ido multiplicando exponencialmente en las décadas posteriores, hasta llegar a las 127 mujeres poetas que Luz María Jiménez Faro antologa en *Poetisas españolas, antología general, tomo III: De 1940 a 1975* (1998).

Hasta tal punto la dificultad de sistematización es grave que los estudiosos han llegado a considerar la “pluralidad” como la marca distintiva más dominante de la poesía de los años 80 y 90, incapaces de encontrar siquiera algún hilo conductor más concreto que le dé coherencia. Las lista de epítetos para distinguir corrientes y tendencias es tan amplia que pareciera querer inventarse un nombre diferente para cada autor: figurativa, de la experiencia, neosurrealista, del silencio, elegíaca, minimalista, metafísica, urbana, de la cotidianeidad, neovanguardista, neo-épica, realista, neo-simbolista, neo-impresionista, elegíaco-cernudiana, irónico-realista, sensista... A ello se añade la proliferación de antologías que persiguen la definición de grupos o tendencias, a veces en un marco cronológico de apenas dos o tres años, y la multiplicación de estudios académicos que se esfuerzan por aportar originalidad al debate nombrando corrientes rupturistas marcadas, con frecuencia, por un solo autor e incluso un solo libro. Agrava la circunstancia el hecho de que muchos de estos análisis teóricos son realizados por los propios poetas, utilizando sus propias preferencias estéticas como criterio de reflexión, lo que convierte el estudio literario de las dos últimas décadas del siglo en un galimatías del que cualquier intento de sistematización tiene difícil salir airoso.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 61.

⁶² M^ª Pepa Palomero, *Poetas de los 70, Antología de la poesía española contemporánea*, Hiperión, Madrid, 1987.

Una de las características que más suele destacarse en la poesía de los 80 es la importancia que comienza a reconocérsele a la poesía escrita por mujeres. Dionisio Cañas llega a afirmar que “la poesía escrita por mujeres en la última década marcará definitivamente la estética de este fin de siglo”⁶³ y, en general, todos los estudiosos de la literatura actual señalan la importancia que adquiere la literatura escrita por mujeres como uno de los fenómenos más destacados de la escritura del último cuarto del siglo XX. El prolífico José Luis García Martín lo expresa sin ambages: “El auge de la poesía femenina caracteriza a los años ochenta”⁶⁴.

Esta presencia de la mujer en la poesía española, como en la literatura y en la cultura en general, no es sino un reflejo del papel que la mujer comienza a representar en la sociedad española durante estos años. La década de los ochenta trae consigo el acceso de la mujer sin cortapisas a puestos de relevancia en el mundo de la empresa, de la política y de la cultura y, aunque se sigan manteniendo resabios machistas de difícil eliminación y la igualdad plena sea todavía una ilusión utópica, la presencia de la mujer en puestos clave de decisión constituye un revulsivo que se une a las muchas pequeñas revoluciones que vive la sociedad española de la época.

La Constitución Española de 1978 estableció el principio de igualdad y no discriminación e instó a los poderes públicos a promover las condiciones para que estos principios fueran reales y efectivos. En 1981 Soledad Becerril fue nombrada Ministra de Cultura, siendo la primera mujer que accedía al Consejo de Ministros desde la Segunda República. Ese mismo año se aprueba la nueva ley de divorcio, que había sido prohibido durante todo el franquismo. La llegada del PSOE al gobierno en 1982 trajo consigo una etapa general de modernización de la sociedad española acogida con alborozo por la población en general, con una liberalización en la moral y en las costumbres que acercaba España a su referente europeo. En 1983 se crea el Instituto de la Mujer, que institucionalizó las políticas de igualdad. En 1985 se despenalizó el aborto en varios supuestos. España vive una efervescencia de libertades políticas y sociales en todos los órdenes, y también en el cultural.

En cuanto al reconocimiento de la poesía escrita por mujeres, debe destacarse la influencia que ejerció la publicación por Ramón Buenaventura en 1985 de su académicamente

⁶³ Dionisio Cañas, “El sujeto poético posmoderno”, en *Ínsula*, nº 512-513, 1989, pág.52.

⁶⁴ José Luis García Martín, “La poesía” en Darío Villanueva et alii, *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1992, tomo 9, págs. 94-248, pág. 118.

irreverente antología *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, que recoge la obra de 22 poetisas: Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Roselló, Ana Rossetti, M^a Carmen Pallarés, M^a Luz Escuin, Pilar Cibreiro, Edita Piñan, Ángeles Maeso, Lola Salinas, Rosa Fernández, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Teresa Rosenvinge, Andrea Luca, Blanca Andreu, Rosalía Vallejo, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán y Luisa Castro⁶⁵. La selección revela un panorama poético múltiple y diverso que cobra mayor protagonismo al ser presentado de modo conjunto. En el prólogo, Buenaventura declara: “Estoy en el convencimiento pleno de que las mujeres poetisas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres”⁶⁶.

Ana Rossetti es una de las escritoras que mejor supo conectar con el espíritu de una época que se abría a nuevas libertades. Aunque la democracia recién instaurada aún no estaba suficientemente asentada (según demostraban episodios como el intento de golpe de estado de 1981), la llegada de los socialistas al poder en 1982 abrió una etapa ilusionante en la sociedad y la cultura españolas, en la que parecían descubrirse infinitas formas de acercamiento, a cual más transgresora, a la experiencia artística en todas sus modalidades. Era la “movida madrileña”, un movimiento contracultural de ruptura con los presupuestos y estéticas franquistas del que Rossetti sería uno de sus máximos exponentes en el campo de la poesía⁶⁷. En esta década publica la escritora gaditana sus libros más irreverentes, cargados de referentes eróticos transgresores: *Los devaneos de Erato* (1980), *Dióscuros* (1982), *Devocionario* (1985), *Indicios vehementes* (1985) y *Yesterday* (1988).

La generación del los ochenta cuenta también con uno de sus principales representantes en Blanca Andreu, quizás la poeta que de forma más clara, con su vuelta al surrealismo, marcó un distanciamiento esencial con las generaciones precedentes. *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981, Premio Adonáis 1980), *Báculo de Babel* (1982) y *Capitán Elphiston*, (1988) son los títulos publicados en estos años.

⁶⁵ Durante esta década también se publican otras antologías de mujeres poetisas: Luzmaría Jiménez Faro, *Voces Nuevas* (1986) y Lorenzo Saval y Jesús García Gallego, *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (1986).

⁶⁶ Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Hiperión, Madrid, 1985, pág. 21.

⁶⁷ Jill Kruger-Robbins, “Poetry and Film in Postmodern Spain: The Case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti” *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 22 (1997), págs. 165-179.

Tardíamente irrumpe en el panorama literario español Amparo Amorós con el poemario *Ludia* (1983), distinguido con un accésit del premio Adonáis, seguido de *El rumor de la luz* (1985) y *La honda travesía del águila* (1986). Su poesía intimista y reflexiva sufrió un significativo cambio en *Quevediana* (1988), obra de regreso a las formas clásicas presidida por un tono lúdico y satírico. También mereció el reconocimiento del premio Adonáis *Un lugar para el fuego* (1985) de la palentina Amalia Iglesias.

Las poetas de las generaciones anteriores continúan presentes en el panorama literario y algunas de ellas incluso publican ahora sus obras más destacadas: *Libro de alienaciones* (1980), *Lapidario* (1988) y *Creciente fértil* (1989) de Clara Janés; *Paranoia en otoño* (1985), *Narcisia* (1986) y *Arte de cetrería* (1989) de Juana Castro.

2.2.6. La generación de los 90.

Mientras la poesía escrita por varones continúa en esta década sumida en un laberinto indescifrable de etiquetas, en grupos y tendencias que parecen buscar rupturas constantes con quienes les preceden, la lírica femenina parece basarse más en aportaciones estéticas individuales. Desde finales de los 80, la corriente dominante, al menos en los estudios más o menos académicos y en las crónicas del periodismo literario, es la llamada “poesía de la experiencia”, siendo Luis García Montero (*Habitaciones separadas*, 1994) y Felipe Benítez Reyes (*Vida improbables*, 1995) sus más destacados representantes. Se trata de un regreso a la poesía “realista” de tradición clásica, una poesía figurativa cuya intención “no es reproducir, o construir, sino dar una apariencia de realidad. La poesía aparece estructurada como un género de ficción, un juego de elaboración puramente literaria: el mundo se representa a través de un personaje que mezcla anécdotas y pretendidas realidades”⁶⁸. La hegemonía académica de esta tendencia dominante consigue ocultar otras manifestaciones de la lírica contemporánea más arriesgadas e innovadoras.

Entre las mujeres poetas de la década deben distinguirse, por un lado, las que ya venían publicando con anterioridad, de las que cabe citar a Concha García, que se esfuerza por construir un nuevo lenguaje basado en la fractura (*Desdén*, 1990; *Pormenor*, 1993; *Ayer y calles*, 1994), y a Luisa Castro (*Los hábitos del artillero*, 1990) o Amalia Iglesias (*Dados y dudas*,

⁶⁸ Antonio Ortega, “Entre el hilo y la madeja: Apuntes sobre poesía española actual”, *Zurgai*, julio 1997, págs. 42-50, pág. 45.

1996), tocadas de tintes surrealistas. Por otro lado, continúa la aparición de figuras nuevas, tan recientes que resulta aún arriesgado aventurar su fortuna literaria futura: Josefa Parra, Mercedes Escolano, Aurora Luque, Elena Medel, Ana Merino, Carmen Jodra y Silvia Ugidos son algunos de los nombres más prometedores.

La mujer ha adquirido ya un lugar de aparente normalización en una sociedad abierta plenamente a las libertades. Habiendo remitido la moda de las mujeres escritoras consideradas solamente en función de su sexo, la presencia de poetas y novelistas es habitual en los catálogos de las editoriales, al mismo nivel ya que el de sus colegas varones y apreciadas bajo los mismos criterios de crítica literaria.

2.3 La ausencia de la mujer en el canon literario.

Ya hemos visto en el apartado anterior la escasa representación femenina que históricamente suele aparecer en las antologías poéticas, tanto generacionales como temáticas. Tampoco los estudios sobre historia de la literatura suelen tener en cuenta a las escritoras, que la mayoría de las veces apenas aparecen siquiera nombradas. La cuestión no es menor, porque tanto unas como otros (y en épocas más recientes, especialmente las primeras) contribuyen de forma determinante a la formación del canon, ese corpus de autores llamados a formar parte de la historia de la literatura al margen de los cuales parece no existir ya nada más.

Las antologías poéticas han constituido a lo largo de todo el siglo XX un recurso al que se ha acudido con frecuencia para ordenar las tendencias estéticas, clasificar a los poetas y fijar los periodos de la historia literaria. Algunas de estas antologías, como la de Gerardo Diego sobre la generación del 27 o la de Castellet sobre los novísimos, han llegado a convertirse ellas mismas en objeto de estudio literario por haber logrado con singular fortuna y oportunidad la formulación crítica de grupos o generaciones poéticas. La inclusión o exclusión de determinados poetas en estas antologías ha venido condicionando, de hecho, su presencia o ausencia en el canon literario, de modo que estas selecciones poéticas, no pocas veces fundamentadas básicamente en criterios meramente editoriales, han actuado a menudo como agentes determinantes para la posterior proyección histórica de determinados autores. Algunos estudiosos han llegado a especializarse en la publicación de antologías, especialmente a partir de los años 80, cuando el fenómeno ha alcanzado proporciones muy considerables.

José Luis García Martín, por ejemplo, ha publicado tan solo en las dos últimas décadas del siglo, las siguientes antologías: *Las voces y los ecos* (1980), *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología* (1983), *La generación de los 80* (1988), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española* (1992), *Selección nacional. Última poesía española* (1995), *Treinta años de poesía española* (1996) y *La generación del 99* (1999). Por su parte, Luis Antonio de Villena, ha publicado *Postnovísimo* (1986), *Fin de siglo (el sesgo clásico en la penúltima poesía española)* (1993), *10 menos 30* (1997) y *La poesía plural* (1998).

De tal forma, las antologías, concebidas inicialmente como instrumento intermediario para acercar al lector la obra poética de los autores seleccionados, han llegado a convertirse muchas veces en protagonistas de la historiografía del periodo antologado, sustituyendo su lectura al contacto directo con la obra de los propios autores, no solo para el lector común, sino también, lo que resulta más aún grave, para estudiosos e investigadores de la literatura. Pero las antologías, por su propia naturaleza, ofrecen solo una visión parcial y sesgada, fundamentada exclusivamente en las apetencias subjetivas no siempre inocentes del antólogo, de obras completas que nunca podrán ser comprendidas cabalmente de modo fragmentario. La abundancia de estas antologías, con frecuencia fomentadas por intereses editoriales, obliga, además, a una hipercaracterización de los grupos poéticos de cada momento, en los que se exige encontrar diferencias abismales con la poética de anteriores antologías publicadas pocos años antes o incluso ese mismo año. El propio antólogo se ve obligado a encontrar distinciones forzadas donde apenas las hay y señalar tendencias y corrientes poéticas definitivas de grupos que justifiquen su selección, todo lo cual ha llevado a convertir la historia de la poesía española del último cuarto del siglo XX en una colmena donde cada celda, marcada con etiquetas literarias muy creativas, parece estar habitada por un grupúsculo de poetas ufanos de su diferencia⁶⁹.

Si hubiera que destacar una circunstancia que unifique a todas las antologías poéticas generales publicadas durante el siglo, esta sería la ausencia de mujeres en su nómina de

⁶⁹ Luis Antonio de Villena, refiriéndose a su antología *Postnovísimos*, escribe: "Es pues una antología diversa, de amplio registro, donde se mostraba desde la poesía que reivindicaba el realismo, la tradición y la *experiencia* (Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes o José Gutiérrez) hasta el irracionalismo neosurrealista de Blanca Andreu, el *minimalismo* metafísico de Miguel Mas, Julia Castillo o Jorge Riechmann, el *rockerismo* de Ángel (Muñoz) Petisme" (*10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Pre-textos, Valencia, 1997, pág. 13).

autores seleccionados o la desproporción de su presencia con respecto a la de sus compañeros escritores.

Dentro del marco de un proyecto de tesis doctoral sobre la “Poesía escrita por mujeres en España entre 1939 y 1989”, Cecilia Dreytmüller asegura haber consultado más de cien antologías de poesía en lengua castellana publicadas a partir de 1939, con el fin de determinar el nivel de participación femenina⁷⁰. Dreytmüller fija en un 13,82% la presencia media de mujeres en estas antologías, percibiendo diferencias significativas entre la época de franquismo y la de la transición (8,3% frente a 19,3%). “El porcentaje de poetisas antologadas –concluye Dreytmüller– se queda por debajo del nivel cuantitativo de su actividad literaria real”. La situación no mejora, como cabría esperarse, ni siquiera cuando son mujeres también las que realizan la antología. En el *Florilegium* (1982) de Elena de Jongh Rosell aparece una sola mujer entre quince poetisas y *Poetas de los setenta* (1987) de Mari Pepa Palomero solo incluye tres mujeres entre los veintisiete autores seleccionados.

María Rosal⁷¹, por su parte, ha estudiado las principales antologías de las tres últimas décadas del siglo y los resultados de su análisis no pueden ser tampoco más decepcionantes. Las seis antologías de los años setenta⁷² recogen un total de ochenta poetisas, entre las cuales solo se encuentra una mujer (Ana M^a Moix, en los *Nueve novísimos poetisas españoles* de José M^a Castellet). Durante los años ochenta, a pesar del *boom* de la literatura escrita por mujeres, en las seis antologías⁷³ que analiza Rosal encuentra 86 hombres y solo 11 mujeres. En los noventa, finalmente, la explosión de antologías y el descubrimiento definitivo de la literatura

⁷⁰ Cecilia Dreytmüller, “La presencia de la mujer en las antologías poéticas”, *Zurgai*, junio 1993, págs. 20-22.

⁷¹ Ob. cit. págs. 120 ss.

⁷² José M^a Castellet, *Nueve novísimos poetisas españoles* (1970); Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970); Antonio Prieto, *Espejo amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971); Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española. Antología crítica* (1971); José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974); Concepción. Moral y Rosa M^a. G. Pereda, *Joven poesía española* (1979).

⁷³ Víctor Pozanco, *Segunda antología del resurgimiento* (1980); José Luis García Martín, *Las voces y los ecos* (1980); Elena de Jongh Rosell, *Florilegium. Poesía última española* (1982); Luis A. de Villena, *Postnovísimos* (1986); Emilio Coco, *Abanico. Antología della poesía spagnola d’oggi* (1986); Julia Barella, *Después de la modernidad* (1987); *El Urogallo “Poesía última”* (1987); M^a Pepa Palomero, *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea* (1987); José L. García Martín, *La generación de los 80* (1988).

femenina⁷⁴ no mejora la proporción: 724 nombres masculinos frente a 134 femeninos en las 25 antologías consultadas⁷⁵. Tan exigua presencia aún le parece excesiva a algunos antólogos⁷⁶, que la justifican no como consecuencia de los méritos literarios de las autoras seleccionadas, sino de la discriminación positiva a la que obliga la nueva conciencia social y política de esa época: “Hay pocas mujeres en las antologías de poesía española última y es posible que hubiera todavía menos si no se hubiera aplicado, de manera consciente o inconsciente, la discriminación positiva”⁷⁷. Otros consideran que la numerosa presencia de escritoras en el panorama literario español de fin de siglo obedece, simplemente, a una “moda”: “el surgimiento (tardía para su generación) de una original poetisa —Ana Rossetti— y la inicial fuerza de otra más joven —Blanca Andreu— han contribuido a esta moda de la feminidad poética”⁷⁸.

⁷⁴ “Los años ochenta y los noventa del siglo XX viven la fulgurante aparición de una gran cantidad de mujeres poetas de extraordinario relieve, que además escriben una lírica de un vigor expresivo y una vitalidad insólitos”. J. Cano Ballesta, *Poesía española reciente (1980-2000)*, Cátedra, Madrid, 2001, pág. 29.

⁷⁵ Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)* (1990); José Luis Piquero, “Poetas de los 90” (*Escrito en el agua*, 1991); Francisco Ruiz Noguera et alii, *Antología de la poesía española contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna)* (1991); José L. García Martín, “La poesía” (1992); Luis A. de Villena, *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)* (1992); *Babelia, Poetas ante el fin de siglo* (1992); *El Cultural, El club de los poetas jóvenes* (1993); José L. Cano, *Quinta antología de Adonáis* (1993); Antonio Ortega, *La prueba del nueve (Antología poética)* (1994); Eligio Rabanera, *El sindicato del crimen. Antología de la poética dominante* (1994); Pere Rovira, *Poesía actual* (1994); José L. García Martín, *Selección nacional. Última poesía española* (1995); Antonio Garrido Moraga, *El hilo de la fábula. Una antología de poesía española actual* (1995); Miguel García Posada, *La nueva poesía (1975-1992)* (1996); José L. García Martín, *Treinta años de poesía española* (1996); Germán Yanque, *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo* (1996); Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves para una generación poética* (1996); Luis A. Villena, *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia* (1997); Basilio Rodríguez Cañada, *Poesía ultimísima, 35 voces para abrir un milenio* (1997); Antonio Rodríguez Jiménez, *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos* (1997); Magalhaes, J. M., *Poesía española de ahora/poesía española de ahora* (1997); José Enrique Martínez, *Antología de poesía española (1975-1995)* (1997); José Luis Morante, “Última fila. Estudio-antología sobre poesía del 90” (*Sin embargo*, 1997); Fernando Villena, *La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles*. (1998); Isla Correyero, *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998); José Carlos Mainer, *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española* (1998); Luis A. de Villena, *La poesía plural. 10 años del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe* (1998); José L. García Martín, *La generación del 99* (1999).

⁷⁶ El debate en torno a la escasa presencia de las mujeres poetas en las antologías denominadas “generales” puede seguirse, expuesto de forma muy amena, en María Rosal, *Ob. cit.*, págs. 139 ss.

⁷⁷ J. L. García Martín, *La generación del 99*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1999, pág. 476.

⁷⁸ L. A. de Villena, “Avisos sobre «Postnovísimos» —o última poesía— tres años después de mi intento de una carta de navegación nueva”, en *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Pre-textos, Valencia, 2000, págs. 61-65, pág. 63.

2.4 Las antologías poéticas de mujeres poetas.

Quizás como respuesta a esta situación, o bien como consecuencia de la irrupción de la mujer en el panorama poético español producida desde finales de los años 70, las dos últimas décadas del siglo han conocido la aparición de numerosas antologías reservadas exclusivamente a mujeres poetas, propiciando su publicación un nuevo debate en torno a la pertinencia de estas selecciones de género. Las antologías de mujeres poetas se justifican, sin embargo, por la necesidad de visibilizar la presencia de las poetas en un panorama literario que debe dejar de girar exclusivamente en tono a las propuestas realizadas por los hombres. La reivindicación de la literatura escrita por mujeres corre paralela a la creciente participación de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad, que precisamente durante estas décadas comienza a normalizarse en España en este como en otros aspectos.

La publicación de antologías poéticas de mujeres, sin embargo, no constituye en exclusiva un fenómeno reciente, aunque en un primer momento carecieran de componentes reivindicativos y se limitaran a difundir la ideología dominante con respecto a las mujeres escritoras. La primera antología de poesía escrita por mujeres es la de Antonia María Vidal *Cien años de poesía femenina española e hispano-americana* (1943)⁷⁹, en la que todavía se reproduce la figura de la “poetisa” decimonónica y se reconoce expresamente la supremacía del hombre en el campo creativo sin obviar el argumentario machista: “Es indudable que todavía ninguna escritora, es posible que nunca ninguna escritora, llegue a la altura y profundidad, a la vez, de un gran escritor”⁸⁰. En la misma línea, José Luis Martínez Redondo elaboró en 1953 un volumen de *Poesía femenina*⁸¹ que se abre con la siguiente declaración de principios: “Es magnífico comprobar que en nuestra Patria siguen empeñándose las mujeres en demostrar al mundo que se puede armonizar la honorable melodía de las pantuflas, el deseo de tener un hijo, zurcir los calcetines al marido y escribir poesía”⁸².

⁷⁹ Del siglo XX aparecen antologadas las siguientes poetas: Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Margarita de Pedroso, Pilar de Valderrama, Elena Cruz López y la propia antóloga, María Antonia Vidal.

⁸⁰ Antonia María Vidal, *Cien años de poesía femenina española e hispano-americana*, Editorial Olimpo, Barcelona, 1943, pág. 5.

⁸¹ Las poetas antologadas son María Dolores Alegre, Maruja Collados, Inma de Espona, Carmen Martínez Santolaya, María del Carmen Pescador, Luz Pozo Garza, Josefina Sánchez Pemán, María Dolores Tello y Guillermina Vives.

⁸² José Luis Martínez Redondo, *Poesía femenina (Antología)*, Estudios, Madrid, 1953, pág. 7.

Parecidos derroteros recorre Carmen Conde, que publicó en 1954 su *Poesía femenina española viviente*⁸³, reeditado en 1967 con el título de *Poesía femenina española (1939-1950)* y completado en 1971 con la ampliación *Poesía femenina española, (1950-1970)*⁸⁴. Para Drey Müller, Conde, “en vez de la reivindicación de una identidad y un espacio propios, propone la autolimitación voluntaria”, evitando cualquier postura comprometida y proponiendo como temas propios de la “poética femenina” los tópicos habituales achacados a la poesía escrita por mujeres⁸⁵. José María Balcells, sin embargo, aprecia en la selección de Conde “planteamientos muy inteligentes acerca de la poesía escrita por mujeres” al reconocer la antóloga que “la voz de las poetisas ya no era “impostada”, sino reivindicadora de la palabra de mujer como distinta de la de los hombres”⁸⁶.

En 1964, finalmente, María Romano Colangeli publica *Voci femminili della lirica spagnola del 1900*⁸⁷, un trabajo de gran rigor filológico que encuadra a las poetisas elegidas “en el más amplio panorama de la lírica española actual, de la cual, de hecho, deben considerarse parte inseparable”⁸⁸.

Pero, sin duda, ha sido en los años 80 y 90 cuando la edición de antologías de poesía escrita por mujeres ha alcanzado todo su apogeo. La primera fue la de Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres (1985)*, que gozó

⁸³ Carmen Conde antologó las veintiséis poetisas siguientes: María Alfaro, Ester de Andreis, María Beneyto, Ana Inés Bonnín, Carmen Conde, Mercedes Chamorro, Ernestina de Champourcin, Beatriz Domínguez, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Clemencia Laborda, Chona Madera, Susana March, Trina Mercader, Pino Ojeda, Pilar Paz, Luz Pozo Garza, Josefina Romo Arregui, Alfonsa de la Torre, Josefina de la Torre, Montserrat Vayreda, Pilar Vázquez Cuesta, Pura Vázquez, Celia Viñas y Concha Zardoya.

⁸⁴ Se incluyen treinta y tres incorporaciones: Aurora de Albornoz, Elena Andrés, María Victoria Atencia, María Nieves F. Baldoví, Gloria Calvo, María Teresa Cervantes, Josefa Contijoch, María Luisa Chicote, Carolina d’Antin Sutherland, María de los Reyes Fuentes, Amparo Gastón, Pilar Gómez Bedate, Carmen González Mas, Cristina Lacasa, María Elvira Lacaci, Adelaida Las Santas, Concha Lagos, Concha de Marco, Elena Martín Vivaldi, Marisa Medina, Eduarda Moro, María Mulet, Carmen Ontiveros, María Eugenia Rincón, Amelia Romero, María José Sánchez-Bendito, Felisa Sanz, María Antonia Sanz, Mercedes Saorí, Teresa Soubret, Julia Uceda y Acacia Uceta.

⁸⁵ C. Drey Müller, *Ob. cit.*, pág. 21.

⁸⁶ José María Balcells, “Del género de las antologías ‘de género’”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII 721 septiembre-octubre (2006), págs. 635-649, pág. 637.

⁸⁷ Las autoras seleccionadas son: Concha Méndez, Ángela Figuera, Ana Inés Bonnín, Carmen Conde, Elena Martín Vivaldi, Clemencia Laborda, Josefa Romo Arregui, Concha Lagos, María Antonia Sanz, María del Pino Ojeda, Susana March, Alfonsa de la Torre, María Beneyto, Angelina Gatell, Aurora de Albornoz, María Elvira Lacaci, María Victoria Atencia, Elena Andrés y Pilar Paz Pasamar.

⁸⁸ María Romano Colangeli, *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, Pàtron, Bolonia, 1964, pág.6.

de singular éxito editorial y quizás fomentó de algún modo la aparición de otras semejantes. Buenaventura recoge en ella a 22 poetas⁸⁹ nacidas a partir de 1950. A pesar de las polémicas que motivó el tono desenfadado, provocador y hasta irreverente de su exposición preliminar, muy poco acorde con las convenciones académicas de este tipo de estudios literarios, Drey Müller considera que se trata de “la primera aproximación radicalmente feminista al tema de la poesía escrita por mujeres. Ofrece un breve análisis histórico del papel desempeñado en las letras y desenmascaraba las ideologías al servicio de la represión de la mujer”⁹⁰. María Rosal, en cambio, denuncia su carácter patriarcal y se pregunta “si la razón poética de esta antología no está tanto en el objeto poético —la poesía— como en el sujeto poético —las poetas en su materialidad carnal— que son las que realmente han seducido al lector en labores de antólogo”⁹¹. Estos dos testimonios sintetizan las posturas mantenidas por la crítica en torno a esta novedosa antología.

Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea (1986) es un monográfico de la revista *Litoral* realizado por Lorenzo Saval y García Gallego que constituye un nuevo “intento reivindicativo”⁹² esta vez bajo el formato de “antología consultada”, puesto que las propias autoras han seleccionado los textos que se reproducen. Para Rosal, en esta ocasión, el planteamiento crítico de los antólogos “es riguroso, documentado y sobre todo trata de huir de los tópicos sobre el tema elaborando un discurso alejado del lastre patriarcal”⁹³. Se antologan 58 mujeres poetas⁹⁴ del siglo XX, desde la generación del 27 hasta el momento presente.

⁸⁹ Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Roselló, Ana Rossetti, M^a Carmen Pallarés, M^a Luz Escuí, Pilar Cibreiro, Edita Piñan, Ángeles Maeso, Lola Salinas, Rosa Fernández, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Teresa Rosenvinge, Andrea Luca, Blanca Andreu, Rosalía Vallejo, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán y Luisa Castro.

⁹⁰ C. Drey Müller, *Ob. cit.*, pág. 22.

⁹¹ M. Rosal, *Ob. cit.*, pág. 175.

⁹² C. Drey Müller, *Ob. cit.*, pág. 22.

⁹³ M. Rosal, *Ob. cit.*, pág. 188.

⁹⁴ Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcín, Nuria Pares, María Enciso, Carmen Conde, Maruja Mallo, Isabel Abad, Amparo Amorós, Elena Andrés, Blanca Andreu, Clementina Arderiú, Margarita Arroyo, M^a Victoria Atencia, Pureza Canelo, Juana Castro, Isla Correyero, María Dols, Gloria Díez, Isabel Escudero, Gloria Fuertes, Dionisia García, Teresa Gómez, Menchu Gutiérrez, Encarnación Huerta Palacios, Amalia Iglesias Serna, Clara Janés, Luzmaría Jiménez Faro, Concha Lagos, Pilar Marcos, Elena Martín Vivaldi, Inés Montes, Ángeles Mora, Teresa Ortiz, Paloma Palao, M^a del Carmen Pallarés, Pilar Pallarés, Pilar Paz Pasamar, Ana Pelayo, Marta Pesarrodonna, M^a de los Reyes Fuentes, Marina Romero, Isabel Roselló, Ana Rossetti, Pilar Rubio Montaner, Fanny Rubio,

También se publicaron en la década de los ochenta varias antologías a cargo de Luzmaría Jiménez Faro⁹⁵, fundadora de Ediciones Torremozas, una editorial dedicada exclusivamente a difundir literatura escrita por mujeres. También merece destacarse el trabajo de E. Vázquez de Gey, *Queimar as meigas (Galicia: 50 años de poesía de mujer)* (1988), que recoge la obra de 33 poetisas gallegas contemporáneas en edición bilingüe.

En los noventa conocimos las antologías de Julia Otxoa, *Poetas Vascas*, (1990); Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991); Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra* (1997) y *La manzana poética* (2000), con selección de Lola Wals, María Rosal y Concha García; Luz María Jiménez Faro, *Poetisas españolas, antología general, tomo I hasta 1900* (1996); *Poetisas españolas, antología general, tomo II: de 1901 a 1939* (1996); *Poetisas españolas, antología general, tomo III: De 1940 a 1975* (1998) y Pilar Sanabria, *Estirpe en femenino* (1999).

Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano incluye, además de una selección de poemas, una entrevista con cada una de las diecisiete autoras⁹⁶ seleccionadas, lo que dota de un valor metaliterario a la obra. El propósito de la hispanista Ugalde es “examinar de cerca la transformación reciente de la poesía femenina española y vislumbrar alguna de sus características nacientes”, tras la constatación del cambio “irreversible y abismal” que se ha producido en la sociedad española en general y en la poesía escrita por mujeres en particular⁹⁷.

Ellas tienen la palabra, por su parte, vino a corroborar el fenómeno literario que durante estas dos décadas significó la poesía escrita por mujeres. La antología recoge la obra de cuarenta y una autoras nacidas a partir de 1950⁹⁸, incluyendo una selección de sus poemas

María Sanz, Carmen Saval Prados, Julia Uceda Valiente, Rosalía Vallejo, Aurora Luque, Esther Tapia, Lola Velasco, Esperanza López Parada, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán, Luisa Castro.

⁹⁵ *Voces nuevas* (1986), *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)* (1987) y *Breviario del deseo (Poesía erótica escrita por mujeres)* (1989).

⁹⁶ María Victoria Atencia, María del Valle Rubio, Clara Janés, Juana Castro, Amparo Amorós, Pureza Canelo, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, Ana Rossetti, María del Carmen Pallarés, Concha García, María Sanz, Carmen Borja, Andrea Luca, Blanca Andreu, Amalia Iglesias Serna y Luisa Castro

⁹⁷ Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1991, págs. XI-XIV.

⁹⁸ Ana Rossetti, Carmen Pallarés, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Julia Otxoa, M^a Antonia Ortega, Neus Aguado, M^a Ángeles Maeso, Concha García, Esther Zarraluqui, María Sanz, Andrea Luca, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Rosa Lentini, Blanca Andreu, Esperanza Ortega, Graciela

precedida por un texto explicativo elaborado por las propias poetisas. En la introducción, el editor Jesús Munárriz destaca la aportación individual y el carácter singular de la obra de cada poeta, “marcando el camino por el que debería discurrir la poesía: menos etiquetas, menos capillas y sectas”⁹⁹.

En cuanto a las antologías de Luz María Jiménez Faro, cabe destacar la enorme labor recopilatoria que desde la editorial Torremozas se ha realizado en torno a la poesía escrita por mujeres. Baste señalar que el tomo III de *Poetisas españolas* antologa la obra de nada menos que 127 poetisas¹⁰⁰ que están publicando su obra en el último tercio del siglo XX.

Con el nuevo siglo, el fenómeno de las antologías de poesía escrita por mujeres no remite: *Ilimitada voz* (2003), de José M^a Balcells, o *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70* (2007), de Sharon Keefe Ugalde, son las más significativas. Esta última publicación se presenta como complementaria de *Ellas tienen la palabra*, al acoger a las poetisas

Baquero, Pilar González España, Lola Velasco, María Rosal, Aurora Luque, Amalia Iglesias, Inmaculada Mengíbar, Amalia Bautista, Esperanza López Parada, Teresa Agustín, Eloísa Otero, M^a José Flores, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, Rosana Acquaroni, Ángela Vallvey, Ada Salas, Guadalupe Grande, Josefa Parra, Luisa Castro, Ruth Toledano, Esther Morillas y Ana Merino.

⁹⁹ Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra* Hiperión, Madrid, 1997, pág. 12.

¹⁰⁰ Ana Rossetti, Blanca Andreu, Anxeles Penas, Juana Castro, Isabel Abad, Amparo Amorós, Marina Bárcena, Jacque Canales, Carmina Casala, Luisa Castro, Isla Correyero, Rosa Díaz, M^a José Flores, Concha García, Olvido García Valdés, Menchu Gutiérrez, Almudena Guzmán, Amalia Iglesias, Magdalena Lasala, Esperanza López Parada, Aurora Luque, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Esperanza Ortega, M^a del Carmen Pallarés, Isabel Pérez Montalbán, Ángela Reyes, Rosa Romojaro, M^a del Valle Rubio, Soledad Zurera, Rosana Acquaroni, Mercedes Alario, Dolors Alberola, Carmen Albert, M^a del Mar Alférez, Rosaura Álvarez, Carmen Arcas, Pilar Aroca, Margarita Arroyo, Leonor Barrón, Teresa Berenguer, Carmen Busmayor, Rocío Cantarero, Soledad Caveró, Ana M^a Drack, M^a Eloy-García, Mercedes Escolano, Mercedes Estíbaliz, Isabel Fernández Cueto, Charo Fuentes, Amparo García Nieves, Carmen Gómez Ojea, Marisol González Felip, Carmen González Marín, M^a Jesús Hernández, Encarnación Huerta, Sacra Leal, Encarna León, Pilar Marcos, Rosa Martínez Guarinos, Josefa Maturana Soledad Medina, María Luisa Mora, Pepa Nieto, María Novo, Teresa Núñez, M^a Antonia Ortega, Julia Otxoa, Marta Pérez Novales, Encarnación Pisonero, M^a Tecla Portela, Belén Reyes, M^a Victoria Reyzábal, Ana M^a Rodríguez, Ana M^a Romero Yebra, María Rosal, Elena Sáinz, Lola Santiago, María Sanz, Blanca Sarasua, Lola de la Serna, Julie Sopetrán, Tina Suárez, Elisa Vázquez de Gey, Pilar de Vicente, Teresa Agustín, Amalia Bautista, Gloria Bosh, Carmen Borja, Blanca Calparsoro, Laura Capmany, Mercedes Castro, Dulce Chacón, Carmen Díaz Margarit, Paz Díez-Taboada, Herme G. Donis, María Escudero, Paloma Fernández Goma, Gloria García, Guadalupe Grande, Inés M^a Guzmán, Beatriz Hernanz, María Huidobro, Rosa Lentini, Pura López, Andrea Luca, Ana Martín, Inmaculada Mengíbar, Ana Merino, M^a Paz Moreno, Josefa Parra, Verónica Pedemonte, Ada Salas, Lola Salinas, Eloísa Sánchez-Barroso, Elena Santiago, Ángela Vallvey, M^a Ángeles Vázquez, Lola Velasco, Beatriz Villacañas, Lola Walls, Gracia Iglesias, Carmen Jodra, Olga López Portela, Elena Medel y Laura Moll.

de las dos generaciones anteriores a las allí antologadas, es decir, las autoras nacidas entre 1924 y 1949, con la ventaja de que puede ofrecerse ahora una visión mucho más completa de la obra poética de cada una de las autoras, que en los años 80 y 90 se hallaba todavía en construcción.

A la aparición pública de tan abundante número de nombres de mujeres poetas y a la generosa publicación de antologías exclusivamente a ellas dedicadas no resulta ajeno el creciente éxito de ventas que la literatura escrita por mujeres en general (aunque particularmente la narrativa) fue adquiriendo durante las últimas décadas del siglo XX, lo que convirtió al fenómeno de la literatura femenina en un apetecible reclamo editorial que combinaba el interés cultural con el económico. Sin embargo, esta visibilidad mediática no se corresponde del todo con el estado real de la cuestión: en 1999 las obras publicadas por escritoras representaban el 24% del total en narrativa; el 22% en poesía y solo el 15% en ensayo¹⁰¹, con lo que queda demostrado que la aparente igualdad que en teoría se había alcanzado en este ámbito distaba aún mucho de los niveles de normalización exigibles.

2.5. La reacción ginopoética.

La historia oficial de la literatura española, por tanto, está formada básicamente por obras escritas por hombres, que transmiten una imagen androcéntrica y patriarcal de la mujer, una visión llena de estereotipos y distorsionada con respecto a la que ellas tienen de sí mismas. Las escritoras han sido silenciadas o relegadas en notas a pie de página en los manuales literarios y sus obras, en la mayoría de los casos, raramente han llegado al gran público. Ello ha posibilitado que la generalidad de los lectores se haya educado según los criterios estéticos y los valores ideológicos de la literatura escrita por hombres y también la crítica se ha basado en sus textos para conformar los periodos artísticos o las tendencias dominantes.

Desde los años 70 del siglo XX se viene desarrollando, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra, pero también en Francia, una corriente de pensamiento crítico que busca analizar la literatura teniendo en cuenta la visión propia y el estilo de los textos escritos por mujeres¹⁰². No se trata de centrarse en las diferencias que puedan existir entre la producción

¹⁰¹ Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000, pág. 36.

¹⁰² Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.

literaria de un hombre o una mujer, para juzgarlas según esos criterios, sino de considerar el género como un elemento distintivo que necesariamente condiciona la experiencia vital del autor, como lo haría la nacionalidad, la edad o la tradición cultural. A partir de las reflexiones de Simone de Beauvoir sobre la situación de la mujer a lo largo de la historia (principalmente en su obra *Le Deuxième Sexe*, 1949), el nuevo feminismo estableció una diferenciación entre los conceptos de *sexo*, entendido como condición biológica adquirida en el nacimiento, y *género*, concebido como una construcción cultural cuyas características (sociales, políticas, psicológicas, jurídicas o económicas) varían históricamente en función de diferentes factores¹⁰³. La obra de Beauvoir, que en clave de filosofía existencial analiza la situación de opresión de las mujeres en el contexto del patriarcado, constituye un punto de partida fundamental para el feminismo moderno.

El comienzo de la crítica literaria de raíz feminista, sin embargo, hemos de situarlo en *A Room of One's Own* (*Una habitación propia*, 1929), un largo ensayo donde Virginia Woolf reflexiona sobre las condiciones materiales y psíquicas que dificultan la participación de la mujer en la cultura en general y en la literatura en particular y que la novelista inglesa resumió en una famosa frase: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (“una mujer debe tener dinero y una habitación propia si va a escribir novelas”)¹⁰⁴. Las diferencias sustanciales en la educación de hombres y mujeres o los modos de vida a que se ve sometida la mujer de su época explican las dificultades que se le presentan a la mujer escritora, cuya historia literaria reconstruye tras constatar que apenas quedan indicios de presencia femenina en la tradición cultural.

Sobre esas dos bases fundamentales se construye la crítica feminista angloamericana. A finales de los sesenta se publicaron otros ensayos decisivos para el feminismo literario, como *Thinking about women* (1968) de Mary Ellman, donde se analiza el “pensamiento por analogía

¹⁰³ Gerda Lerner señala que el género “es la definición cultural de la conducta considerada apropiada a los sexos en cada sociedad y en un momento determinado”. Carole Pateman afirma que “la posición de la mujer no está dictada por la naturaleza, por la biología o por el sexo, sino que es una cuestión que depende de un artificio político y social”. Alicia Puleo sostiene que el género “es el carácter construido culturalmente, de lo que cada sociedad considera masculino o femenino”. Joan W. Scott subraya que “el género se concreta en las diversas prácticas que contribuyen a estructurar y dar forma a la experiencia”, de tal manera que “el género es una construcción discursiva y cultural de los sexos biológicos”. Citadas por Ruth Falcó Martí, *La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Universidad de Alicante, 2003, pág. 70.

¹⁰⁴ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Broadview Press, Ontario, 2001, pág. 6.

sexual” que impregna nuestra sociedad basado en valores como “hombre=fuerte y activo” y “mujer=débil y pasiva” y describe once estereotipos de la feminidad definidos a partir de las obras de críticos y escritores, para concluir con las estrategias que emplean las escritoras en su intento de enfrentarse a esta situación. Por su parte Kate Millet en *Sexual Politics* (1969) aborda la naturaleza de las relaciones de poder entre los sexos y el desarrollo de la lucha feminista, así como la representación de estos fenómenos políticos en la obra de grandes autores como D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer o Jean Genet.

Ya en los años 70 aparecieron varias obras que contribuyen a crear una tradición específicamente femenina en la literatura a partir del estudio profundo de las grandes escritoras británicas y estadounidenses. Elaine Showalter publica *A Literature of Their Own* (1977), que se propone describir la tradición de las novelistas inglesas desde la generación de las hermanas Brontë hasta la actualidad y mostrar que el desarrollo de esta tradición es similar al de cualquier otra subcultura literaria. En esta tarea, establece una periodización de tres fases¹⁰⁵ que parte de su análisis de la tradición literaria inglesa pero que resulta aplicable a la literatura escrita por mujeres en general: la primera etapa sería la denominada *fase Femenina (Feminine)*, que comprende de 1840 a 1880, y se caracteriza por ser “una prolongada fase de *imitación* de los modelos establecidos por la tradición dominante, y una *interiorización* de sus modelos de arte y sus puntos de vista sobre los roles sociales”; la segunda es denominada *fase Feminista (Feminist)*, se extiende de 1880 a 1920 y comprende una “fase de *protesta* en contra estos modelos y valores y una *defensa* de los derechos y valores minoritarios, incluyendo la demanda de autonomía” y, finalmente, la denominada *fase de la Mujer (Female)*, que iría de 1920 a nuestros días y que se caracteriza por ser “una fase de *autodescubrimiento*, un giro hacia adentro liberado ya de algunas dependencias de oposición, una búsqueda de identidad”. Estas etapas han sido asumidas por la crítica feminista en general como válidas para describir la evolución personal de la obra de algunas escritoras, que manifiestan de forma estricta este recorrido en su proceso creativo.

En artículos posteriores Showalter ha profundizado en algunos aspectos de crítica feminista que han tenido gran repercusión posterior. Así, en "Toward a Feminist Poetics"¹⁰⁶

¹⁰⁵ Elaine Showalter, *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Nueva York, Virago Press, 1984, pág. 128.

¹⁰⁶ Elaine Showalter, "Toward a Feminist Poetics", en *Women's Writing and Writing About Women*. Croom Helm, Londres, 1979.

propugna que la crítica feminista debe centrarse en deslindar qué es lo genuinamente femenino en una obra artística en cuanto que se diferencia de la norma establecida, para lo cual acuña el término “ginocrítica” (*gynocriticism*), esto es, “el estudio de las mujeres como escritoras”, cuyos objetivos deben ser “la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres; y la evolución y las leyes de la tradición literaria femenina”. El propósito de la ginocrítica según Showalter es “construir un marco femenino (*female framework*) para el análisis de la literatura de las mujeres, desarrollar nuevos modelos basados en el estudio de la experiencia femenina, en lugar de adaptar modelos y teorías masculinas”¹⁰⁷.

Finalmente, citaremos el volumen *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, que ofrece una lectura feminista sobre las principales escritoras inglesas del siglo XIX persiguiendo la construcción de una “tradición literaria específicamente femenina” y la elaboración de una nueva teoría sobre la creatividad literaria de las mujeres. El estudio muestra que la ideología dominante en la época consideraba la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina, por lo que la mujer se ve obligada a aceptar los modelos de feminidad que se les imponen, basados principalmente en dos estereotipos extremos: el ángel (la mujer ideal, pasiva y dócil) y el monstruo (la que no renuncia a su personalidad, la que tiene iniciativa). Ante esta situación, las autoras se preguntan por la situación de la escritora en el seno de una sociedad machista y concluyen que la mujer artista ha desarrollado una estrategia que le permite expresar su propia concepción del mundo sin exponerse al rechazo de la ideología patriarcal dominante: “Desde Jane Austen y Mary Shelley, hasta Emily Brontë y Emily Dickinson las mujeres han escrito obras literarias que, en cierto sentido, son como palimpsestos, obras cuyas superficies ocultan y oscurecen niveles de significación más profundos, menos accesibles (y menos aceptables socialmente). Así, estas autoras alcanzaron una difícil meta: una autoridad literaria auténticamente feminista, oponiéndose y adaptándose simultáneamente a los modelos literarios machistas”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Traducido por mí a partir de la versión *on-line* del artículo que puede consultarse en http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm (20-3-2015).

¹⁰⁸ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven, 1979, pág. 73.

John C. Wilcox ha sintetizado todas estas aportaciones de la crítica literaria anglosajona y las ha aplicado a algunas poetisas españolas del siglo XIX y XX en su obra *Women poets of Spain, 1860-199: Toward a Gynocentric Vision*¹⁰⁹. En la introducción a su estudio, Wilcox establece las líneas generales de este movimiento crítico que, según propia confesión, le han descubierto las características que definen los textos poéticos femeninos y los distinguen de los masculinos y lo han provisto de una estrategia de lectura de género (“*gendered reading strategy*”) imprescindible para abordar un análisis de estas características, que resume con la siguiente imagen: *they have prescribed for my andromyopic eyes gynocentric bifocals* (“me han prescrito bifocales ginocéntricas para mis andromiopes ojos”)¹¹⁰.

Utiliza Wilcox el término ginocéntrico (*gynocentric*) para referirse a las características distintivas –distintas también de la norma hegemónica– de la visión que ofrece la literatura escrita por mujeres, visión que puede ser positiva o negativa. Gilbert y Gubar describieron en 1979 las características más definitorias de la visión ginocéntrica negativa en su análisis de metáforas tales como la polaridad ángel/monstruo, el ansia de autoridad, la mujer confinada o la estética de la renuncia. Como características de la visión ginocéntrica positiva, Wilcox señala la autorrevelación, la búsqueda consciente de una identidad poética y la preferencia por la intimidad y el compromiso interpersonal.

La ginocrítica, por su parte, sería el conjunto de estrategias “con las cuales las mujeres critican, desmitifican, subvierten y revisan la estructura androcéntrica de su cultura y textualizan puntos de vista alternativos”¹¹¹. Entre las características fundamentales de la escritura ginocrítica Wilcox señala como especialmente distintivas el interés por la religiosidad precristiana de la Diosa Madre fértil y nutricia, autosuficiente y creadora, y –sobre todo– su revisión de la cultura patriarcal de los mitos occidentales, su reescritura de la mitología de la civilización clásica y su reconceptualización de los mitos contemporáneos.

La deconstrucción de los mitos clásicos se convierte en una estrategia ginocrítica fundamental que permite desmontar las leyendas tradicionales, las cuales idealizan los rasgos definitorios de las sociedades patriarcales para legitimar una situación de inferioridad y

¹⁰⁹ John C. Wilcox, *Women poets of Spain, 1860-199: Toward a Gynocentric Vision*, The University of Illinois Press, Urbana, 1997.

¹¹⁰ Wilcox, *Women Poets...*, pág. 4.

¹¹¹ Wilcox, *Women Poets...*, pág. 9.

dependencia que la mujer desea ahora revertir. Mary Daily fue la primera en abordar la revisión y construcción feminista de los mitos clásicos en obras como *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism* (1978), donde defiende la inversión de los mitos patriarcales y su sustitución por versiones feministas alternativas. A Alice Ostriker debemos el concepto de “revisionist mythmaking”¹¹², creación revisionista de mitos, referido a una estrategia feminista que permite desarmar los mitos tradicionales y reestructurar un nuevo lenguaje sobre el que reconstruir un universo simbólico asentado sobre criterios de igualdad y que resulte válido para transmitir la experiencia femenina. Ostriker recurre a la imagen de que las escritoras deben “robar” el lenguaje¹¹³, construido sobre parámetros masculinos y, por tanto, inadecuado para expresar su subjetividad, y recorre la obra de diversas poetisas contemporáneas que en sus creaciones transforman el significado de los mitos dotándolos de nuevos valores positivos para la mujer.

Finalmente, hay una caracterización del estilo ginocéntrico que vendría definida por la elaboración de imágenes y metáforas propias, la construcción de un discurso no lineal y, sobre todo, la creación de textos con una singularidad específica derivada de la propia condición de la mujer en su sociedad. Gilbert y Gubar, hemos visto, los llaman “palimpsestos” y los definen como “aquellos cuyos diseños de superficie esconden y ocultan más profundamente niveles de significado menos accesibles (y menos aceptables socialmente)”. Ostriker, por su parte, habla del texto “exoskeletal”: “estilísticamente duro, frío, rígido y racional en vez de suave, cálido, flexible y sensitivo”¹¹⁴. En ambos casos, la mujer oculta y oscurece sus deseos de autorrealización al ser consciente de encontrarse en una sociedad hostil que no los acepta de buen grado, acostumbrada como está a una norma diferente. Una ruptura total con los roles patriarcales, sin antes haber logrado que el entorno que la rodea acepte tales cambios, podría condenarla a una situación de rechazo social sin haber, por otra parte, logrado aún las metas deseadas. Por eso la mujer diluye en su obra literaria sus ansias reivindicativas, revistiéndolas de un ropaje que las haga asumibles por el público lector, educado en los principios androcéntricos. Solo un análisis minucioso desde los principios de la ginocrítica nos permitirá, por tanto, descubrir el mensaje profundo que se contiene en los textos de las mujeres que

¹¹² Alice Ostriker, “The Thieves of Language. Woman Poets and Revisionist Mythmaking”, en *The New Feminism Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, (Elaine Showalter, ed.), Virago, Londres, 1986, págs. 314-338, pág. 316.

¹¹³ Ostriker, *The Thieves...*, pág. 315.

¹¹⁴ Alicia Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women’s Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986, pág. 88.

reivindican su papel en la sociedad y la cultura a través de su obra literaria en una sociedad que todavía les es adversa en muchos aspectos.

Este nuevo enfoque en el análisis crítico ha de llevarnos, en opinión de Showalter, a la reconstrucción de una nueva tradición literaria donde se incluyan textos que interpreten las experiencias vitales y artísticas desde una perspectiva femenina: “Antes de que podamos incluso empezar a preguntar cómo la literatura de las mujeres puede ser diferente y especial, necesitamos reconstruir este pasado, redescubrir la relación de mujeres novelistas, poetas y dramaturgas cuyas obras han sido oscurecidas por el tiempo y establecer la continuidad de la tradición femenina de década en década”¹¹⁵. Esta reconstrucción resulta necesaria para que la mujer escritora pueda elaborar su propia identidad desde una tradición no impregnada exclusivamente de preocupaciones masculinas.

Wilcox se adhiere a la secuenciación por fases de Showalter y la traduce así a la poesía española contemporánea a partir de 1860: Rosalía de Castro *imita* el talento superior –así lo percibía ella– de Antonio de Trueba, pero en realidad genera textos feministas en los cuales inconscientemente ofrece una visión y un estilo ginocéntricos, por lo que se situaría en la fase femenina. En los años 20, cuando las mujeres poetas han interiorizado la postura estética dominante en la época, se distinguen algunas características que no se pueden analizar con una lectura tradicional (androcéntrica), como la protesta contra las normas de confinamiento o la articulación de un yo femenino. En las poetas de la época de Franco se descubre ya *la protesta*, la cólera, las visiones negativas de la condición de la mujer y la discusión sobre aspectos de la poesía en los cuales la *defensa* está implícita y el autodescubrimiento femenino es aparente, situándonos pues en la fase feminista. Finalmente, en las poetas surgidas tras la muerte de Franco domina el autodescubrimiento femenino y la autodeterminación para definirse en sus obras, habiéndose alcanzado, por tanto, la fase de la mujer¹¹⁶.

La visión ginocéntrica se ha ido imponiendo paulatinamente en todo el mundo en los estudios académicos sobre literatura escrita por mujeres, aunque en España, específicamente, esta nueva forma de análisis de la creación femenina ha llegado principalmente de la mano de profesores universitarios estadounidenses como el propio John C. Wilcox, Sharon Keefe Ugalde y Biruté Ciplijauskaitė, entre otros. Los tres han publicados numerosos libros y artículos sobre

¹¹⁵ E. Showalter, *Ob. cit.*, pag. 137.

¹¹⁶ Wilcox, *Women Poets...*, pág. 2.

la literatura española escrita por mujeres, poniendo especial acento en la visión ginocéntrica y en el rescate y valoración de autoras anteriormente poco atendidas, que de este modo han pasado a formar parte de una tradición literaria todavía dominada abrumadoramente por los escritores varones.

2.6. Hacia la construcción de una nueva identidad de género.

“Sé que moriré extranjera”, proclama Julia Otxoa desde un poema de verso único en su libro *Taxus Baccata* (2005). Y poco más adelante sentencia: “Escojo ser en el margen como única posibilidad de existencia”. Este sentimiento de marginalidad en la sociedad, metaforizado a través de la figura del extranjero, ha sido expresado de modo constante por las poetisas españolas a lo largo de todo el siglo XX, sin que, como vemos, su fuerza haya perdido vigencia con el cambio de siglo, no obstante todas las transformaciones sociales y culturales experimentadas durante las últimas décadas. Se trata de un modo poéticamente eficaz de que la mujer exprese la situación de sometimiento y rechazo que padece en la sociedad patriarcal y una forma de denuncia por el lugar secundario que con frecuencia se le reserva en el ámbito de la cultura hegemónica.

Ya en 1933 Elisabeth Mulder concluía un poema titulado precisamente “La extranjera” (*Paisajes y meditaciones*) con unos versos que declaraban su desubicación íntima: “No soy una loca, no soy una rara,/ ¡mas no soy de aquí”, siendo “aquí”, probablemente, cualquier tiempo y lugar. La imagen de exclusión y no pertenencia está presente de modo recurrente en todas las generaciones de la centuria: en poemas individuales como “La extraña” de Julia Uceda (*Sin mucha esperanza*, 1966) o “Forastera” de María Beneyto (*Nocturnidad y alevosía*, 1993), ya desde el título, pero también en poemarios completos como *Contemplación del destierro* (1982) de Paloma Palao o *En busca de Cordelia* (1975) de Clara Janés.

En este sentimiento de cuestionamiento constante de una identidad incierta las poetisas encontraron un reflejo mitológico en la figura de Odiseo, el extranjero por excelencia, el viajero incansable en busca de su destino que se siente forastero en todo lugar, incluso extranjero cuando consiguió regresar al hogar, porque lo encontrado no respondía ya a sus recuerdos ni al paisaje lejano de su memoria. Juana Castro supo recoger esta imagen y esta emoción en su obra titulada precisamente *El extranjero*, donde la figura de Ulises es tratada desde el alienamiento que vive el ser humano en las sociedades contemporáneas y

particularmente a partir de la figura del inmigrante, que ha despertado en el mundo actual recelos y miedos todavía no suficientemente analizados. En esa expresión de marginalidad en que se hallan ciertos sectores sociales se encuadra el tratamiento de la propia figura femenina, autoconsiderada un ser situado siempre en los límites de la alteridad, observado con recelo y extrañamiento ante unas reglas de relación social en cuyo establecimiento no ha participado.

En el ensayo "La joven nacida"¹¹⁷, la influyente pensadora Hélène Cixous analiza el proceso de extrañamiento que con respecto a la mujer se ha producido en la sociedad "falocéntrica", que solo parece poder funcionar correctamente a través de la subordinación de lo femenino al orden masculino. El pensamiento de Cixous parte de una premisa básica: su rechazo radical de la tradicional jerarquización del discurso (filosófico, literario, cultural) en oposiciones binarias (actividad/pasividad, padre/madre, cultura/naturaleza, logos/pathos, etc.) por considerarla una disposición reduccionista que somete siempre de forma violenta a uno de los términos de la pareja y haber propiciado la marginación de la mujer a lo largo de la historia, por situársela siempre al lado de la pasividad. Esta situación ha de superarse a partir de la reivindicación del propio cuerpo de la mujer ("que vergonzosamente nos han enseñando a ignorar"¹¹⁸) y de la bisexualidad femenina como modo de relación, modelo que supone la inclusión del "otro" en el sí mismo y rechaza la exclusión connatural al modelo monosexual masculino. La ruptura del sistema patriarcal ha de abordarse, precisamente, desde la escritura con un lenguaje propio que derribe los esquemas machistas ("hoy la escritura es de las mujeres"¹¹⁹), no solo como actividad que permite la aceptación frente al rechazo que supone la práctica masculina, sino como arma para conseguir la demolición del sometimiento falocéntrico:

"Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio"¹²⁰.

¹¹⁷ Hélène Cixous, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 1995. [Traducción de Ana María Moix de varios ensayos publicados originariamente en francés en los años 1975 ("La jeune née"), 1979 ("Vivre l'orange") y 1989 ("L'heure de Clarice Lispector")].

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 58.

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 46.

¹²⁰ *Ibidem*, pág. 56.

Cixous acomete su análisis sobre el discurso patriarcal impuesto secularmente a la mujer desde diversos ejemplos mitológicos¹²¹. En la organización binaria en que el dominio patriarcal ha organizado el mundo, la mujer, dice Cixous, ha sido inmovilizada entre dos monstruos: entre la Medusa y el abismo. Esta dualidad ha de romperse mirándose fijamente a sí misma: “Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe”¹²². En esta ruptura del papel tradicionalmente asignado a la mujer por el hombre, la filósofa imagina su participación en la guerra de Troya y se identifica con el personaje de Aquiles, por su carácter rebelde y poco acomodaticio (“incordiaba a la jerarquía, al mando”), pero también por su naturaleza bisexual (“el hecho de que los dos géneros armonizaran en mí me parecía muy natural”). Sustenta la naturaleza generosa y extensiva de la mujer en actuaciones como la de Ariadna: “dar todo lo que uno tiene, renunciar a todo lo que da seguridad (...). Teseo se une al hilo que la mujer sostiene firmemente para sujetarlo. Pero ella se lanza sin hilo”¹²³. Dido, Electra, Clitemnestra o Pentesilea son mostradas como ejemplos de lo que la mujer es y de la nueva identidad a la que se aspira.

Por su parte, Julia Kristeva en “El tiempo de las mujeres” interpreta la lucha feminista desde tres posiciones históricas y políticas sucesivas. Una primera, que se basa en la reivindicación de igualdad de derechos con respecto a los hombres, de carácter fundamentalmente sociopolítico. Una segunda interesada especialmente en el reconocimiento de la “especificidad” femenina y sus realizaciones simbólicas, que a través del arte y la escritura “tratan de dar un lenguaje a las experiencias corporales e intersubjetivas que la cultura anterior dejó mudas”¹²⁴. La tercera posición¹²⁵ que Kristeva propone, la que reivindica y que considera que está por llegar, es aquella que, buscando “otra regulación de la diferencia”, supera la dicotomía hombre/mujer por considerarla perteneciente a la metafísica y carecer de sentido el concepto de “identidad sexual” en un momento en el que se cuestiona el propio concepto de “identidad”. La nueva posición del feminismo, aún si definir en su totalidad pero claramente desexualizada, reservaría un papel principal a la experiencia estética y su realización ética, siempre en un contexto de profunda discusión de identidades.

¹²¹ *Ibidem*, pág. 28 ss.

¹²² *Ibidem*, pág. 21.

¹²³ *Ibidem*, pág. 31.

¹²⁴ Julia Kristeva, “El tiempo de las mujeres”, *Debate feminista*, nº 11, enero, 2005, págs. 343-365, pág. 350. [Original publicado en francés en la revista *34/44*, Universidad de Paris VII, nº 5, 1979, págs. 5-19].

¹²⁵ *Ibidem*, pag. 362 ss.

En este contexto de pensamiento, la poesía busca posicionarse y recoge el desconcierto de la mujer ante un panorama abierto tan lleno de inseguridades como de esperanzas, al haber pasado de una imagen colectiva y homogénea de la mujer a otra cambiante y contradictoria, en continua construcción. Observaremos que las estrategias oscilan entre la exaltación radical de la feminidad (segunda posición de Kristeva), que analizaremos en la *Narcisia* de Juana Castro, a la plasmación de una identidad asexuada de carácter más antropomórfico, que distinguimos en obras más recientes, donde las voces de ambos sexos se intercalan como sujetos poéticos o aparece un sujeto neutro que no se identifica con ningún sexo (Rosa Romojaro, por ejemplo, llega a afirmar: “Si yo me viera abocada a la voz femenina, me pondría a mí misma una barrera, casi una mordaza (...). Prefiero el juego con la voz, la neutralidad”¹²⁶).

La serie de entrevistas realizadas por Sharon Keefe Ugalde a un grupo de representantes de “la nueva poesía femenina española” en *Conversaciones y poemas* nos da en sus respuestas algunas pistas de la dirección que señalaba la nueva mentalidad de la mujer creadora en la España de comienzos de los 90. Muchas de ellas continúan denunciando la ancestral dependencia del varón: “No es justo que sigamos siendo tan solo la eterna compañera de los eternos silencios de los hombres”, declara María del Valle Rubio Monge¹²⁷ y Clara Janés apostilla: “Creo que sigue el dominio del hombre, que este no está dispuesto a soltar las riendas que posee”¹²⁸. Fanny Rubio, mucho más rotunda, proclama: “España ha sido y es la cuna del machismo y hoy por hoy cada una de nosotras ha pasado exámenes específicos y exclusiones por el hecho de ser de sexo femenino”¹²⁹.

El futuro, sin embargo, es contemplado, en general, con optimismo por parte de la nueva generación de poetas. Para Ana Rossetti, “la mujer está viviendo un momento muy interesante, porque se está dando cuenta de sus verdaderas posibilidades (...). Para la mujer es una época de conquistas”¹³⁰. Andrea Luca, por su parte, se muestra consciente de estar viviendo una época de cambios: “La mujer está dejando de ser satélite de lo impuesto para convertirse en epicentro de su propia realidad, de su forma de ver el mundo. Su revolución es la búsqueda de su propia entidad sin los falsos pudores con que llevamos arrastrando siglos de

¹²⁶ S. K. Ugalde, *Conversaciones y poemas...*, pág. 116.

¹²⁷ *Ibidem*, pág. 24.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 49.

¹²⁹ *Ibidem*, pág. 134.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 150.

frustración y de no ser”¹³¹. Esta nueva posición de la mujer frente al mundo y frente a sí misma no deja de recogerse en la poesía que se publica estos años, como en estos versos de Carmen Gómez Ojea del poema programático “Aleph” (*En la penumbra de cuaresma*), donde se rompe con todas las ataduras míticas que han secuestrado la libertad de la mujer durante siglos:

(...)

Indócil e insumisa, desobezco y vuelvo la cabeza,
igual que la terca Idit huyendo del incendio,
sin miedo a convertirme en piedra negra de diorita.
en mujer de sal, en cítara llorosa, en río, en sauce,
para siempre y sin remedio.

Me veo adorando fervorosa la cara pálida de Hécate:
estoy descalza y perfumada, tras el baño,
después de mis deseos de haber sido ante el espejo
nocturnal Susana impura.

(...)

¹³¹ *Ibidem*, pág. 234-235.

3. LA REBELIÓN FRENTE AL MITO.

3.1. Breve acercamiento a la mitología clásica en la poesía española del siglo XX: autores, temas, obras.

3.1.1 La generación del 27

Frente a los excesos del Modernismo¹³², tanto los poetas simbolistas españoles (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez¹³³) como los de la generación del 27 manifestaron en su lírica un rechazo casi absoluto a todo lo que significaba la tradición legendaria grecolatina. Lasso de la Vega así lo dejó escrito: "La poesía postmodernista española, anterior a la generación de 1927, como reacción contra el modernismo, apenas hace uso de las referencias o temas mitológicos y, en su parco empleo, su utilización carece del hondo significado de que la dota la poesía simbolista europea (...). La tendencia se agudiza aún más en la llamada generación de 1927, poesía recaída cada vez más en lo humano y en el abandono de las posiciones puramente estetizantes o intelectuales"¹³⁴.

En los poetas del 98 apenas encontramos referencias al mito en los versos de Unamuno (en poemas aislados, como "El buitre de Prometeo" o "Sísifo", a pesar de que en su faceta teatral publicó una *Fedra* inspirada en Eurípides y una traducción de la *Medea* de Séneca) y de Antonio Machado ("Olivo del camino" de *Nuevas canciones*, 1924, inspirado en el

¹³² M^a Luisa Arribas, "Vigencia de la mitología clásica en la poesía de Rubén Darío", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 9-24.

¹³³ Ignacio Rodríguez Alfageme, "Mitos en Antonio Machado", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 97-112; -, "El mundo clásico en Machado: la voz de Homero", en *Los clásicos como pretexto* (coord. I. Rodríguez Alfageme), Editorial Coloquio, Madrid, 1988, págs. 13-45; Carmen Teresa Pabón de Acuña, "Mitos clásicos en Juan Ramón Jiménez", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 113-122; Blanca Lampreave, "El mundo clásico de Antonio Machado", en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, SEEC, 1964, págs. 489-500; M. Luisa Amigo Fernández de Arroyabe, "El mito de Narciso, arquetipo ontogenético del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez", *Letras de Deusto* 13 (1983), págs. 5-30; J. Guerrero Hortigón, "El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos* 376-378 (1981), págs. 413-438.

¹³⁴ V.J.S. Lasso de la Vega, "El mito clásico en la literatura española contemporánea", en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, págs. 405-466, pág. 429.

“Himno a Deméter” homérico). También en Juan Ramón Jiménez, una vez terminada su etapa modernista, resulta difícil encontrar cualquier alusión mitológica.

En sus escasas apariciones (una sola alusión mitológica en toda la obra poética de Vicente Aleixandre y dos o tres¹³⁵ completamente banales en la de Dámaso Alonso), la utilización del mito por parte de los poetas de la Generación del 27, como también señala el profesor Lasso, se limita a la mera alusión referencial, siendo, en su opinión, García Lorca y Gerardo Diego quienes únicamente lo abordaron con cierto grado de originalidad. Estudios más recientes se han ocupado con cierto detalle del tratamiento del mito clásico por parte de otros autores de la generación, contradiciendo, parcialmente, la aseveración de Lasso de la Vega.

Vicente Cristóbal, por ejemplo, considera a Jorge Guillén “el más clasicista de entre todos los poetas de su generación”¹³⁶. Al analizar su obra completa, en efecto, cosa que no pudo hacer el profesor Lasso, nos encontramos un número considerable de referencias mitológicas que abarcan todo el arco funcional, “desde la fusión mítica del poeta con alguno de los personajes de la saga hasta el empleo como elemento culturalista, ajeno y objetivado, siguiendo en proximidad la letra de algún testimonio antiguo; sin que falten tampoco muestras de adaptación desmitificadora del viejo argumento a la realidad presente, o de utilización paradigmática en breve alusión, o de referencia marginal y complementaria insertada de soslayo en otra materia”¹³⁷.

Nos llaman la atención, por ejemplo, un grupo de poemas en los que Guillén reproduce algunas historias míticas con gran fidelidad a las fuentes antiguas, con un discurso narrativo y sin más innovación que la derivada de la incorporación de los rasgos estilísticos propios del autor. Así, “Ariadna en Naxos” (*Y otros poemas*, 1973), 205 versos que beben del poema 64 de

¹³⁵ Francisco Pejenaute Rubio, “La cara y el envés de la trama: el mito clásico en Dámaso Alonso”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férrez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 245-259, pág. 246.

¹³⁶ Vicente Cristóbal, “Mitos clásicos en la poesía de Jorge Guillén”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férrez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 161-178, pág. 161. Véase también, del mismo autor, “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *Exemplaria*, nº 1, 1997, págs. 23-41.

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 162.

Catulo y de la *Heroida X* de Ovidio¹³⁸, pero también varios poemas del libro *Homenaje* (1967), como “Al margen de la *Odisea*. Naufrago atónito”, donde se recrea, resumido, el episodio del encuentro entre Ulises y Nausícaa en el canto VI de la *Odisea*, con total fidelidad al hipotexto homérico; “Banquete” y “De lo sibilino a lo infernal”, *imitatio* de los versos finales del libro I y resumen del libro VI de la *Eneida*, respectivamente¹³⁹; o “Tiempo perdido”, una serie compuesta por quince poemas que reproducen el mito de Ifis y Anaxárate siguiendo también el modelo ovidiano¹⁴⁰.

En otras ocasiones se produce una fusión entre el personaje del mito y el poeta, como en “Ariadna, Ariadna” (*Y otros poemas*) o el muy singular “Dafne a medias” (*Clamor*, 1963), donde el poeta, al llegar exiliado a América huyendo de Europa, “pide participar en el bosque americano convertido en planta”¹⁴¹:

Con tu gloria de estío quisiera confundirme,
Y sin pasado exánime participar del bosque,
Ser tronco y rama y flor de un laurel arraigado.
América, mi savia: ¿nunca llegaré a ser?
Apresúrame, please, esta metamorfosis.
Mis cabellos se mueven con susurros de hojas.
Mi brazo vegetal concluye en mano humana.

Sin olvidar toda una serie de seis poemas agrupados bajo el nombre “Yo y yo” (*Homenaje*), dedicados al tema de Narciso¹⁴², o los “merodeos guillenianos en torno a la figura de la diosa Venus”¹⁴³ (que incluyen una reelaboración del *Pervigilium Veneris*¹⁴⁴), nos parece

¹³⁸ V. M. Alvar, “Ariadna en Naxos”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (eds. L. T. González del Valle y D. Villanueva), Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, págs. 73-88.

¹³⁹ Luis Alberto de Cuenca, “Al margen de *Homenaje*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 318 (1976), págs. 526-541; Vicente Cristóbal, “Virgilio en Jorge Guillén”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 13, 1997, págs. 37-47.

¹⁴⁰ Vicente Cristóbal, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, 2002, págs. 145-161.

¹⁴¹ V. Cristóbal, “Mitos clásicos...”, pág. 170.

¹⁴² J. L. Aranguren, “El yo empírico y su identidad y el motivo de Narciso en la poesía de Jorge Guillén”, en *Homenaje a Jorge Guillén* (Ruiz de Conde, ed.), Wellesley, 1978, págs. 33-38; Yolanda Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, 1990, págs. 315-323.

¹⁴³ V. Cristóbal, “Mitos clásicos...”, pág. 169.

¹⁴⁴ Manuel Alvar, “*Pervigilium Veneris*”, *Boletín de la Real Academia Española*, nº 64, 1984, págs. 59-70.

especialmente reseñable el poema “Acteón que se salva” (*Homenaje*), por observarse en él un acercamiento moderno absolutamente desmitificador de la leyenda ovidiana (*Met.* 3.131-252)¹⁴⁵, tanto más sorprendente por cuanto en los demás poemas el autor ha manifestado una fidelidad absoluta a las fuentes clásicas. El moderno Acteón, en lugar de sorprender el baño secreto de Diana y sus ninfas, se topa con un campo de nudistas en medio de la total indiferencia, restando la cotidianeidad del suceso toda solemnidad a la leyenda original:

Se llamaba Acteón, tan culto era el linaje
De aquel hombre perdido
-Sin riesgo- por campiña urbanizada,
Mensaje
De ciudad no remota.
¿Lo rústico en olvido?
Agrada
La maleza que brota
Como una incitación a rutas imprevistas.
El extraviado errante,
De pronto y sin querer, se descubre delante
De un campo de nudistas.
Oh, todos son correctos,
Acteón ve a una dama.
“Good morning” Acteón se figura que exclama.
¿Quizá “Lovely day”? Sin faunos, sin insectos,
Naturaleza aséptica no ofrece más que flor
Sin caricia de olor.
La gente charla. Nadie a nadie ve.
Los desnudos anulan sus desnudos,
Escudos
Contra las tentaciones. ¿Y la fe,
Bajo la luz del sol, en ti, Naturaleza?

¹⁴⁵ Acteón aprendió el arte de la caza de su preceptor el centauro Quirón. La diosa Ártemis, irritada porque la había visto desnuda cuando se bañaba en un manantial del monte Citerón, lo transformó en ciervo e incitó contra él a sus cincuenta perros, que lo devoraron sin reconocerlo (*Apolodoro, Bibliotheca*, 3.4.4; Higino, *Fab.* 180).

Sin ninfas ni deidad, sin amor la belleza,
Acteón se va en busca de una casa de té.

En García Lorca, en cambio, el mito aparece mucho más interiorizado, “mediante la integración de sus alusiones literarias en una mitología personal, que acepta fuentes diversas transformándolas para hacerlas pobladoras de su propia mitología”¹⁴⁶, lo que dificulta con frecuencia su apreciación en una primera lectura. Rosa M^a Aguilar ha analizado la presencia de Venus, Apolo y Baco en la lírica de Lorca, considerando que las tres figuras míticas “son capitales para la comprensión del mundo simbólico y personal lorquiano”¹⁴⁷. Ignacio Rodríguez Alfageme¹⁴⁸, por su parte, ha seguido la trayectoria lorquiana del mito de Apolo y Dafne, desde sus menciones más explícitas, como en el poema “Invocando al laurel” (*Libro de poemas*, 1921):

¡Árbol que produces frutos de silencio,
maestro de besos y mago de orquestas,
formado del cuerpo rosado de Dafne
con savia potente de Apolo en tus venas!

hasta su completa interiorización, lo que permite al poeta reconvertir el mito en romance popular (“Preciosa y el aire”, *Romancero gitano*, 1928), en el que cambian los actores pero se

¹⁴⁶ Ignacio Rodríguez Alfageme, “Apuntes para una historia del mito en la literatura española: de la Ilustración al siglo XX”, en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2006, págs. 711-737, pág. 720. Véase también M. A. Arango, “Lo mítico en el *Romancero Gitano* de Federico García Lorca”, *García Lorca Review*, nº 11/2, 1983, págs. 125-138; M. T. Babín, “Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca”, *Revista Hispánico Moderna*, nº 11, 1945, págs. 48-51; J. M. Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca”, *Florentia Iliberritana*, nº 1, 1990, págs. 55-73; Vicente Cristóbal, “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas”, en J. M^a. Maestre Maestre-J. Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, vol. 1, págs. 377-388; A. P. Debicki, “Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero Gitano*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 435-436, 1986, págs. 609-618; M. Fernández Galiano, “Los dioses de Federico”, *Cuadernos Hispano-americanos*, enero 1968, págs. 31-43; R. Martínez Nadal, “Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda”, en *Tradición clásica y siglo XV* (ed. I. Rodríguez Alfageme-A. Bravo García), Madrid, 1986, págs. 37-55.

¹⁴⁷ Rosa María Aguilar, “El mito griego en la poesía de García Lorca”, en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2006, págs. 179-198, pág. 191.

¹⁴⁸ *Ob. cit.* págs. 720-733.

conserva el sentimiento, en una radical recreación mítico-literaria tan elaborada que ni siquiera será superada en las violentas transgresiones que conocerá la mitología clásica por parte de los poetas del fin de siglo. Por lo demás, las menciones míticas aparecen en Lorca siempre cargadas de una simbología propia perteneciente al singular universo poético del autor, como en el poema “Se ha puesto el sol” (*Libro de poemas*):

Un perro campesino
quiere comerse a Venus y le ladra.
Brilla sobre su campo de pre-beso,
como una gran manzana.
Los mosquitos, Pegasos del rocío,
vuelan, el aire en calma.
La Penélope inmensa de la luz
teje una noche clara.

Todavía en la generación del 27, cabría señalar las cuatro menciones a Narciso en la obra de Manuel Altolaguirre¹⁴⁹ o las vagas referencias que salpican los versos de Luis Cernuda¹⁵⁰ o la presencia de la mitología en Rafael Alberti, ligada a su propia biografía y condicionada por ella: por su descubrimiento de la pintura mitológica en los salones del Museo del Prado y por la añoranza desde el exilio de su tierra natal gaditana, donde se funden todas las mitologías del Mediterráneo¹⁵¹.

¹⁴⁹ Alicia Esteban Santos, “Manuel Altolaguirre. En torno al río de Narciso”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 199-214; M. Aiganza Roldán, “Dos poemas sobre Narciso de Manuel Altolaguirre”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1989, t. III, págs. 353-358.

¹⁵⁰ Germán Santana Henríquez, “Entre el *Lamento de Andrómeda* y la *Desolación de la quimera*: mito y poesía en Luis Cernuda”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 215-229; J.J. García González, “Cernuda y los mitos helénicos”, en Mercé Puig (ed.), *Tradició clàssica. Actes del XIè Simposi d’Estudis Clàssics. Secció catalana de la SEEC (St. Julia de Lòria - La Seu d’Urgell, 20-23 d’octubre de 1993)*, Andorra, 1996, págs. 367-372; L. Gómez Canseco, “Lo mitológico en Cernuda”, en id. (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva 1994, págs. 111-134.

¹⁵¹ Enrique A. Ramos Jurado, “El mito clásico en la obra de Rafael Alberti”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 231-244; José María Balcells, “El viaje mítico en *Ora Marítima* de Rafael Alberti”, *Estudios humanísticos. Filología*, nº 27, 2005, págs. 25-42; C. Argento del Castillo-Ocaña, “La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti”, en *Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada 1985, págs. 31-43.

3.1.2. Las generaciones del medio siglo

Las generaciones de posguerra volvieron su mirada férreamente hacia el realismo de la poesía social, una lírica comprometida con el momento presente que, en principio, parecía poco propensa a las referencias culturales de la Antigüedad Clásica. Es frecuente leer en las monografías sobre el tema la ausencia de contenidos mitológicos en los poetas de la generación del 36 o el grupo poético de los años 50, pero la aseveración no es del todo cierta. También en estos años de poesía desarraigada los mitos clásicos acuden en ayuda del poeta para demostrar que las inquietudes humanas, en cualquier circunstancia, encuentran siempre su cauce de expresión a través de ellos. Incluso en poetas que, como Miguel Hernández, declaran no conocer a los autores griegos y latinos “ni de oídas”, pueden rastrearse, al menos en su obra temprana, referencias mitológicas más o menos explícitas¹⁵².

Considerado a veces como un epígono de la generación del 27, la fecha de publicación de su primer libro de poesía (1936) emparenta, sin embargo, a Juan Gil-Albert con la generación del 36. En su obra hay una destacada presencia de contenidos mitológicos¹⁵³, cuya funcionalidad ha sido estudiada por Jesús Bermúdez Ramiro siguiendo un marco teórico propio¹⁵⁴. La pervivencia del mito en la poesía de Gil-Albert responde a dos estímulos fundamentales: dotar de misterio y belleza a su pasión homoerótica, que alcanza una mejor explicación en el universo comprensivo de la cultura griega (“El abandono de Ganimedes”, en *El convaleciente*, 1943), y expresar su compromiso ético con los valores políticos republicanos y su desesperanza existencial tras la guerra civil (“El linaje de Edipo”, en *Las ilusiones*, 1943). La

¹⁵² Antonio Ramón Pont, “Referencias clásicas griegas y latinas en Miguel Hernández”, *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992/ coord. por José Carlos Rovira Soler, Vol. 2, 1993, págs. 551-558. Fernando Fernández Palacios, “La Antigüedad grecolatina en 'Poemas sueltos, I' de Miguel Hernández” [en línea]. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, nº 33, 2006. Disponible en Web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/mhernan.html>. Eugenio Hernández Vista, “Virgilio y Miguel Hernández”, *Cuadernos de filología clásica*, nº. 4, 1972, págs. 137-150. Francisco Javier Díez de Revenga Torres, “Miguel Hernández y la nueva versión de un tema de clásico”, *Miguel Hernández* (María de Gracia Ifach, coord.), Taurus, Madrid, 1975, págs. 271-278.

¹⁵³ Francisco Brines, “Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert”. *Anthropos (Juan Gil-Albert. Una poética de la Anunciación)* nº 110-111 (Jul-Ag. 1990), págs. 89-98. María Paz Moreno, *El culturalismo en la poesía de Gil-Albert*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2000.

¹⁵⁴ Bermúdez distingue en la poesía de Juan Gil-Albert cuatro funciones fundamentales, en torno a las cuales se organizan sus diferentes manifestaciones: recreativa, simbólica, de enlace e identificativa. Jesús Bermúdez Ramiro, “Creación y mito greco-latino en la poesía de Juan Gil-Albert. Una propuesta tipológica”, *Cincinnati Romance Review*, nº 36, Otoño 2013, págs. 133-148.

mitología clásica se revela en Gil-Albert, además, como un vehículo adecuado para la expresión de temas sociales, ya sea mediante la identificación entre Prometeo y los obreros de las fábricas para denunciar su explotación (“A una fábrica abandonada”, en *Son nombres ignorados. Elegías. Himnos. Sonetos*, 1938) o entre Hércules y Durruti, como modo de ensalzar a los héroes republicanos (“Romance de la niña Durruti”, en *Siete romances de guerra*, 1937). La recreación lírica de la experiencia homosexual también se recubre con los ropajes del mito clásico en varios poetas del llamado grupo de los 50. Así lo hace Francisco Brines en poemas como “En la República de Platón” (*Materia narrativa inexacta*, 1965), inspirado en *República* V,468 b, o “Versos épicos” (*Palabras en la oscuridad*, 1966), que utiliza como hipotexto la carrera pedestre celebrada en las exequias de Anquises con los jóvenes Niso y Euríalo recogida en *Eneida*, V, 286-338¹⁵⁵.

Entre los poetas del grupo de los 50, quizás sea Jaime Gil de Biedma quien haya sido objeto de mayor atención en cuanto al estudio de la influencia ejercida en sus versos por la poesía grecolatina¹⁵⁶. Especialmente se ha abordado la pervivencia en su obra de autores latinos como Catulo y Propertio¹⁵⁷ (Pere Gimferrer llegó a afirmar, quizás con cierta exageración, que “no hay modo de entender la poesía de Jaime Gil de Biedma sin tener

¹⁵⁵ Jesús Bermúdez Ramiro, “Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines”, *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. I, 2004, págs. 97-112.

¹⁵⁶ Gabriel Laguna Mariscal, “Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación”, *Sincronía*, nº 25, invierno 2002 (<http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>). María Victoria Prieto Grandal, “Bienamadas imágenes de Atenas (influencias de la poesía grecolatina en Jaime Gil de Biedma”, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del Congreso Internacional (La Habana, 1-5 de diciembre de 1998)* (María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1999., págs. 232-242.

¹⁵⁷ Juan Luis Arcaz Pozo, “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica* 22 (1989), págs. 249-286; —, “Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Tradició Clàssica. Actes del XIè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria - La Seu d’Urgell, 20-23 d’octubre de 1993)* (Mercè Puig Rodríguez-Escalona, ed.), Ministeri d’Educació, Joventut i Esports, Andorra la Vella, 1996, págs. 137-141; —, “Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea”, *Cuadernos de literatura griega y latina III* (Dulce Estefanía, Manuela Domínguez y María Teresa Amado, eds.), Delegación Gallega de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid-Santiago de Compostela, 2001, págs. 27-41; —, “Pervivencia de Catulo en la poesía castellana”, *Alazet. Revista de Filología*, nº 14, 2002, págs. 13-39. José Ignacio García Armendáriz, “A vueltas con Catulo y Gil de Biedma (en especial, *Pandémica*)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 29, nº 2, 2009, págs. 195-215.

presente a Catulo”¹⁵⁸), una presencia que no se define en menciones concretas que puedan aislarse específicamente sino a través de una asimilación del espíritu y la poética de aquellos dos autores que se manifiestan en Gil de Biedma revestidos de su propia personalidad artística y vital. En cuanto a la presencia de la mitología en su obra, hay que citar en primer lugar la referencia a Afrodita en uno de sus poemas amorosos capitales, “Pandémica y celeste” (*Moralidades*, 1966): el título alude a las dos advocaciones de la diosa que cita Platón en *Banquete* (180 d-e), Afrodita Pandemos y Urania¹⁵⁹, representantes una del amor carnal y otra del espiritual, que le sirven a Gil de Biedma para articular líricamente su propia concepción íntima sobre el amor. A la misma diosa le dedica su “Epigrama votivo” (*Poemas póstumos*, 1968), inspirado en un poema de la *Antología Palatina*. El poeta, en un ejercicio de *renuntiatio amoris* ante la pérdida de la juventud y llegada de la vejez, consagra a Afrodita las “armas” de su actividad amorosa, tal como las cortesanas ofrecían a la diosa los instrumentos de su oficio al anunciar su retiro en un grupo de poemas del libro 6 de la compilación palatina.

Epigrama votivo

(*Antología Palatina*, libro VI,
y en imitación de Góngora)

Estas con varia suerte ejercitadas
en áspero comercio, en dulce guerra,
armas insidiosas
—oh reina de la tierra,
señora de los dioses y las diosas—,
ya herramientas melladas y sin filo,
en prenda a ti fiadas,
hoy las acoge tu sagrado asilo,
Cipris, deidad de la pasión demótica.
Bajo una nueva advocación te adoro:
Afrodita Antibiótica.

¹⁵⁸ Pere Gimferrer, “El escritor de hoy y el mundo clásico”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987)*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989, págs. 9-20, pág. 19.

¹⁵⁹ También en Pausanias, *Descripción de Grecia* 1.14.7 y 22.3.

Ángel González, por su parte, recurre al mito con una intención menos apasionada e introduce el humor en su acercamiento irreverente al héroe, como en el poema “Apotegma” (*Palabra sobre palabra*, 1965):

No hay otra solución:
si de verdad amas a Eurídice,
vete al infierno
Y no regreses nunca.

A otros personajes míticos como Edipo en “Yo mismo” (*Sin esperanza, con convencimiento*, 1961) o Ulises en “Ilusos los ulises” (*Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, 1976) los convierte Ángel González en seres auténticamente humanos, sin la solemnidad del héroe ni la responsabilidad psicoanalítica que la moderna psicología les atribuye, y a través de este procedimiento se contribuye “a la desacralización de los intentos hermenéuticos que tienden a convertirse en dogmas”¹⁶⁰:

Yo mismo
me encontré frente a mí en una encrucijada.
Vi en mi rostro
una obstinada expresión, y dureza
en los ojos, como
un hombre decidido a cualquier cosa.

El camino era estrecho, y me dije:
“Apártate, déjame paso,
pues tengo que llegar hasta tal sitio”.

Pero yo no era fuerte y mi enemigo
me cayó encima con todo el peso de mi carne,
y quedé derrotado en la cuneta.

¹⁶⁰ Claude Le Bigor, “La forma breve en la obra poética de Ángel González”, *Zurgai*, julio 2005, págs. 122-130, pág. 126.

Sucedió de tal modo, y nunca pude
llegar a aquel lugar, y desde entonces
mi cuerpo marcha solo, equivocándose,
torciendo los designios que yo trazo.

En cuanto a José Manuel Caballero Bonald, otro nombre destacado del grupo de los 50, la mitología clásica, como otras mitologías, está presente en toda su obra¹⁶¹ y constituye un elemento poético fundamental de libros como *Descrédito del héroe* (1977), conformada en torno al símbolo del laberinto como senda confusa y llena de recovecos a través de la cual reconstruir la memoria a base de recuerdos. Desde el inaugural poema “Hilo de Ariadna” se inicia una azarosa búsqueda de lo vivido en la que la recreación del mito contribuye a dotar de universalidad a la peripecia personal del yo poético. José Andújar Almansa considera esta incursión del mito en los versos de Caballero Bonald “un método propicio para romper con las convenciones de espacio y tiempo en el plano de la memoria”, propiciando así “que el interés caiga del lado de las conclusiones que se derivan del proceso evocativo antes que de la simple ordenación y recuento de los hechos”¹⁶². Al mismo tiempo, observa en ello un encubierto matiz irónico, que, sin embargo, se descubre sin tapujos en la utilización del epíteto homérico aplicado a personajes cotidianos y vulgares contenida en el poema “Renuevo de un ciclo alejandrino”:

Llegan las voces
de Joaquín, el de los pies
ligeros, y de Onofre, hábil
en el manejo de la hoz, y de Ana,
la de ojos de novilla, y de Miguel,
domador de caballos.

¹⁶¹ Juan Carlos Abril Palacios, *Poesía en la escritura. J.M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2008.

¹⁶² José Andújar Almansa, “Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J.M. Caballero Bonald”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2000, nº 18, págs. 51-60, pág. 59.

3.1.3. Novísimos y postnovísimos. Las últimas generaciones del siglo.

La presencia de los mitos clásicos en la poesía de los llamados “novísimos” deviene de forma natural por algunos de los rasgos que caracterizan la obra de estos poetas: policulturalismo esteticista, alejamiento del compromiso social propio de la generación anterior y gusto genérico por lo clásico, sin olvidar la implicación académica y profesional con el mundo clásico y su literatura por parte de algunos de los miembros del canon (o los adheridos posteriormente a su estética), como Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca¹⁶³ o Jaime Siles. Sin embargo, en términos generales, Juan J. Moralejo considera que en los “novísimos” la alusión a lo mítico es “mero aparato o follaje retórico y estético, desde lo eufónico al objetivo culturalista”¹⁶⁴. En el catálogo de reseñas mitológicas que Moralejo identifica en los versos de estos poetas, encuentra imaginería tópica, simbolización, metaforización o antonomasia de tipos y actitudes que pertenecen propiamente al bagaje cultural común, con la única novedad quizás de combinar las referencias a nuestros mitos clásicos con el tratamiento de los nuevos mitos de la contemporaneidad, creados principalmente por el cine y otras culturas de masas modernas. En la misma línea se expresa J. Siles, para quien el culturalismo novísimo hacía un uso de la tradición greco-latina y de la mitología semejante al de la poesía del Renacimiento y Barroco, es decir, “como signo de élite y como marca de autoridad para prestigiar, desde la misma tradición, el texto y el discurso”¹⁶⁵. Luis Antonio de Villena llega incluso a negar que la utilización que estos poetas realizan del mundo grecolatino pueda llamarse estrictamente “tradición clásica”, puesto que las alusiones a nuestra Antigüedad constituyen en los poemas *venecianos* simplemente un elemento ornamental en un texto que carece del aliento íntimo y personal de la lírica más primitiva¹⁶⁶.

¹⁶³ L. M. Suárez Martínez, *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, León, Universidad, 2008; Mónica María Martínez Sariego y Gabriel Laguna Mariscal, “La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2010, 30, núm. 2, págs. 381-413; Isabelle Marc Martínez, “Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de Cuenca”, en *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea* (coord. por José Manuel Losada Goya), 2010, págs. 529-540.

¹⁶⁴ Juan J. Moralejo, “Influencia de los mitos clásicos en los poetas novísimos”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férrez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 365-395, pág. 368.

¹⁶⁵ J. Siles, “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Orígenes, Madrid, 1991, págs. 141-167, pág. 156.

¹⁶⁶ Luis Antonio de Villena, “La respuesta clásica”, en *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa de la última poesía española*, Pre-Textos, Madrid, 2000, págs. 67-87, pág. 69-70.

Entre los muchos modos con los cuales el crítico puede enfrentarse al tratamiento del mito en determinados autores, Moralejo señala apenas una circunstancia que me parece de gran valor y merecedora quizás de una mayor atención, al distinguir el diferente talante de los mitos que frecuentan en sus versos unos u otros poetas. Así, Carnero, Colinas¹⁶⁷, Cuenca, Rossetti, Siles y Villena prefieren “tratamientos positivos, estéticos, lúdicos, festivos, eróticos, luminosos, del Mito y de sus reflejos literarios y plásticos, frente a Panero¹⁶⁸, en el cual son emblemáticos Dioniso, Zagreo, Ciané, Cócito, Hécate, Hades, Plutón, Titanes, con toda su carga irracional, funeral, triste”¹⁶⁹. De donde podríamos deducir que también la naturaleza del mito elegida por el autor en su obra lírica nos habla de la esencia poética de esa producción, de su sentido y alcance, convirtiéndose así la propia elección del mito en elemento no secundario de análisis literario y abriendo esta circunstancia una interesante vía interpretativa de índole psicoanalítica.

Por lo demás, en el inventario de referencias míticas de los “novísimos” encontramos desde la evocación tópica de los dioses y sus atributos (“Atenea” de Antonio Colinas, en *Jardín de Orfeo*, 1984; “Paestum” de Guillermo Carnero, en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, 1974) hasta la recreación libre del mito (“Tántalo contra Sísifo” de Antonio Colinas en *Los silencios del fuego*, 1992; “Teichoscopia” de Luis Alberto de Cuenca en *Por fuertes y fronteras*, 1996), sin que falte la “versión libre y modernizada” de la leyenda, contextualizando los episodios antiguos en la sociedad actual, como la que propone Jaime Siles en “Ulises y las sirenas” (*Semáforos, semáforos*, 1990), donde la racionalización del mito convierte a la sirena en chica de alterne en *top-less*, o la negación de todos los aspectos legados por la tradición (“Ganímedes” de Luis Antonio de Villena, en *Huir del invierno*, 1981; “Helena: palinodia” de Luis Alberto de Cuenca, en *El hacha y la rosa*, 1993). Con frecuencia, el recurso al mito clásico obedece básicamente a la intención de fusionar la cultura de élite con la nueva cultura de masas, generadora de sus propios mitos, en una interconexión culturalista muy reivindicada por estos poetas.

¹⁶⁷ Sobre estos dos autores véase Jorge Fernández López y Ricardo Mora de Frutos, “Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas”, *Anuario de estudios filológicos*, nº 27, 2004, págs. 101-119.

¹⁶⁸ E. R. Luján Martínez, “Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero”, *Cuadernos de Filología Clásica-Estudios Latinos* nº 13, 1997, págs. 165-186.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 369.

En cambio, la poesía escrita desde finales de los setenta (la de una generación que algunos han dado en llamar “postnovísimos”, pero en la que también se incluye la obra de autores anteriores tentados por nuevas estéticas) trae consigo un abandono consciente del culturalismo externo, que incluye las citas y referencias superficiales del mundo grecolatino, y tiende a una mayor reelaboración o reinterpretación de los mitos y del mundo clásico en general. Precisamente, “el uso personalizado de la tradición clásica” constituye, en opinión de Luis Antonio de Villena, una de las líneas básicas que caracterizan la estética postnovísima¹⁷⁰, si bien el poeta y ensayista realiza una interpretación muy amplia del concepto “tradición clásica”¹⁷¹.

Hacia 1980 supone Villena que se inicia una nueva generación poética en la que “el regusto por la *tradición clásica*”¹⁷² (al modo en que él la entiende) constituye una característica esencial en la estética de los jóvenes poetas y también de muchos otros que ya habían publicado obras pero que terminan acomodándose a la nueva sensibilidad. El tratamiento del mito consiste ahora en el acercamiento de la leyenda clásica a la vivencia cotidiana, de acuerdo con esa corriente imperante en la poética de los años 80 y 90 del siglo XX que dio en llamarse “poesía de la experiencia”. Los poetas abandonan definitivamente el afán culturalista y se embarcan en “un proceso en que el poema busca poderosamente acercarse a la vida real y contemporánea, sobre la que reflexiona o se refleja, bien que el poeta precise en general máscaras y adornos clásicos que –además de ensanchar la significación o connotación del poema– ofrecen una pátina de cultura, que se desea como ocultamiento y como prestigio”¹⁷³. Limitándonos a los títulos, y sin afán de abarcar la totalidad, observamos en las obras publicadas durante estas dos décadas una abundancia de referencias mitológicas (hasta una treintena) que resulta indicativa del interés que el mundo clásico sigue despertando en autores que, paradójicamente, viven y escriben precisamente en uno de los momentos más críticos para la enseñanza de las lenguas clásicas: *Los devaneos de Erato* (1980), de Ana Rossetti; *Mnemosine* (1981), de Dionisia García; *Eros* (1981), de Clara Janés; *Dioscuros* (1982), de Leopoldo María Panero; *Fábula de Faetonte* (1982), Luis Martínez de Merlo; *Dióscuros* (1982) de Ana Rossetti; *El enigma de Eros* (1982), de José Luis García Martín; *Hiperiónida* (1982), de Aurora Luque; *La Edad de Oro* (1983), de José M^a Álvarez; *Así nació Tiresias* (1983), de José

¹⁷⁰ Luis Antonio de Villena, “Para una definición ‘postnovísima’”, en *Teorías y poetas...*, págs. 31-52, pág. 39.

¹⁷¹ L. A. de Villena, “La respuesta clásica”, en *Teorías y poetas...*, págs. 67-87.

¹⁷² *Ibidem*, pág. 71.

¹⁷³ *Ibidem*, pág. 75.

Carlón; *Europa* (1983), de Julio Martínez Mesanza; *Las bacantes* (1984), de Mercedes Escolano; *Orphénica lyra* (1984), de Luis Martínez Merlo; *El jardín de las Hespérides* (1984), de Encarna Pisonero; *Odisea definitiva* (1984), de Luisa Castro; *El libro de la esfinge* (1985), de Fernando de Villena; *Narcisia* (1986), de Juana Castro; *Ilión, Ilión o Troya irresurgente* (1986), de Domingo Luis Hernández; *La manzana de Tántalo* (1986), de Francisco Ruiz Noguera; *La tristeza de Orfeo* (1986), de Fernando de Villena; *El escudo de Aquiles* (1987), de José M^a Álvarez; *Jardín de Orfeo* (1988), de Antonio Colinas; *La casa de las sirenas* (1990), de José M^a Algaba; *Centauro* (1990), de Julia Ochoa; *La muerte de Armonía* (1990), de Antonio Colinas; *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994), de Jenaro Talens; *Ulises* (1996), de Javier Salvago; *La trenza de Afrodita* (1996) de Luis Berasategui; *El llanto de Penélope* (1998), de Ana M^a Romero Yebra; *Afrodita mercenaria* (1998), de Luis Antonio de Villena.

Como señala Juan Luis Arcaz en su estudio sobre la presencia del mito clásico en la poesía de finales del siglo XX¹⁷⁴, la diferencia con la generación anterior estriba básicamente en una nueva lectura de la tradición clásica, que se traduce, al decir de J. Siles, en que el tratamiento de la materia mitológica “se contextualiza en la concreta circunstancia del autor, a la que el lector, con su complicidad, le da su aquiescencia”¹⁷⁵. Es decir, los modelos transmitidos por la mitología antigua se incorporan a la realidad del poeta de modo que éste pueda utilizarlos para expresar sus propios sentimientos. Así, por ejemplo, el poeta cordobés Carlos Clementson –en cuya poesía las referencias a la antigüedad clásica son una constante– se identifica en “Los argonautas” (*Los argonautas y otros poemas*, 1975) con los marineros de la nave Argo y hace suyas las mismas sensaciones y sentimientos que aquellos experimentan, entablando paralelismos entre la realidad de los expedicionarios y la suya propia. O el sevillano Abelardo Linares, que en su poemario *Mitos* (1979) dedica catorce poemas (agrupados en la tercera parte del libro, titulada “Mitológica”) enteramente al mundo clásico, en los que el poeta, “sin atisbo de tratamiento irónico o descontextualizador”¹⁷⁶, se funde con el personaje mítico aludido hasta el punto de asumir en ocasiones su personalidad. Víctor Botas también es autor de ejemplos paradigmáticos de aplicación del mito a la vida cotidiana del poeta, como en los poemas donde sus propios hijos son nombrados como Cástor y Pólux (“Cástor y Pólux” y “Noche de luna llena”, en *Retórica*, 1992).

¹⁷⁴ Juan Luis Arcaz Pozo, “Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995), en *Exemplaria*, nº 4, 2000, Universidad de Huelva, págs. 33-72, pág. 36.

¹⁷⁵ J. Siles, *Ob. cit.*, pág. 156.

¹⁷⁶ J.L. Arcaz Pozo, *Ob. cit.*, pág. 42.

Otra forma de acercamiento a la mitología clásica por parte de estos poetas la constituye la aproximación paródica e irónica con intención degradante y el tratamiento académicamente irrespetuoso de los personajes, apreciable en autores como Javier Salvago¹⁷⁷ y Víctor Botas¹⁷⁸, empeñados en convertir a los personajes míticos en seres contemporáneos despojados de cualquier halo trágico o simplemente solemne. Este último, por ejemplo, se refiere a Ariadna como “una sabihonda de esas que/ cualquiera las aguanta” y a Dioniso como “un pobre borracho medio imbécil,/ por muy dios que éste fuera” (“Teseo”, en *Historia antigua*, 1987). Esa misma intención se aprecia en el ya citado poema “Teichoscopia” de Luis Alberto de Cuenca (*Por fuertes y fronteras*, 1996), donde Helena le describe desde la muralla los héroes griegos a un Príamo afectado por la edad: Menelao es “un idiota/ que no supo apreciar como es debido/ lo que tenía en casa y no comprende/ a las mujeres”; Ajax, “una bestia lujuriosa/ y prepotente, un grandullón con menos/ inteligencia que una lagartija”; ¿y Paris?, “imagino que en la peluquería/ haciéndose las uñas y afeitándose”. Contrariamente a lo que puede leerse en algunos ensayos sobre el tema, el acercamiento paródico a los mitos no constituye una innovación subversiva de la poesía contemporánea, sino que ya los propios antiguos realizaron un tratamiento burlesco de las leyendas clásicas en la comedia y en la sátira, mientras que en la literatura española la fábula burlesca mitológica constituye todo un subgénero desde el barroco¹⁷⁹.

No falta en la poesía actual un acercamiento estrictamente narrativo a las leyendas clásicas, en el cual no se producen alteraciones significativas de la historia transmitida ni interpretaciones intencionalmente dirigidas, sino una mera plasmación poética del mito o, como mucho, una recreación personal de la vivencia de los personajes. Así lo vemos en la elegía de Eloy Sánchez Rosillo “Paris y Helena (Ilíada, III)” (*La vida*, 1996) o en la revisión que Víctor Botas realiza de la lucha singular entre los dos héroes en el poema “Héctor y Aquiles” (*Historia antigua*, 1987). Mucho más delicada es la visión de Juan Antonio González Iglesias, quien, en poemas como “Canción para el centauro adolescente” (*La hermosura del héroe*, 1994), se aproxima a formas de amor no aceptadas socialmente a través de la descripción

¹⁷⁷ J.L. Arcaz Pozo, “Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago”, *Exemplaria*, nº 3, 1999, págs. 177-184.

¹⁷⁸ R. Cortés Tovar, “El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 14, 1998, págs. 269-283.

¹⁷⁹ T. Keeble, “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, en *Estudios Clásicos*, nº 57, 1969, págs. 83-96.

sensual del efebo-bestia, muy en la línea de Luis Antonio de Villena e incluso de Ana Rossetti¹⁸⁰:

Para tus tiernos labios no la brida
Sino el beso.
Con la ayuda del agua
cepillo por las tardes tus flancos sin premura:
reconocen mis ojos y mis manos
en tu animal la filiación divina.
Mas la impaciente testa estatuaría
merece champú johnsons especial para niños.
Después, primaveral poseedor del galope
alegremente entregas
al Euro más contrario tu cabello. (vv. 41-51)

Una aproximación a la mitología clásica siguiendo el modelo de los poetas del Siglo de Oro parece encontrarse en los autores caracterizados como “neomanieristas”¹⁸¹, encabezados por Fernando de Villena, cuyas obras (para las que el propio autor no niega tener como referente a Ovidio, Píndaro, Horacio y Virgilio¹⁸²) aparecen teñidas de alusiones aisladas a lugares y personajes de la antigüedad grecolatina con intención metafórica o simplemente como referencia culturalista. En otras ocasiones, el poema ofrece un argumento mitológico al modo renacentista, como en algunos sonetos del propio Villena y de Francisco Castaño o en la recreación de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas que David Pujante aborda en su libro *La propia vida* (1986).

La referencia a los mitos clásicos con toda la diversidad de intenciones funcionales no se ha perdido en la poesía más reciente, aunque la abundancia editorial de las últimas décadas complica la formulación de un análisis teórico del conjunto. Antonio Hernández en “Sísifo en pantalón por las rodillas” (*El mundo entero*, 2001) propone una actualización sarcástica del personaje, que aparece esclavizado por el ansia de posesiones y la rutina de la sociedad

¹⁸⁰ Marta Sanz Pastor (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pág.648-651.

¹⁸¹ J.L. Arcaz Pozo, *Ob. cit.*, pág. 61.

¹⁸² Fernando de Villena, *Pensil de rimas celestes*, Ámbito literario, Barcelona, 1980, pág. 7.

capitalista contemporánea. O en “Prometeo, el político”, del mismo libro, donde el Titán se vuelve ridículo en su intento de venderles el fuego a los hombres.

3.1.4. El mito clásico en la poesía del siglo XX escrita por mujeres.

El tratamiento del mito clásico realizado por las escritoras en cualquier género supone una innovación radical en el modo de acercamiento, al plantear un cambio de perspectiva frente a un universo literario creado fundamentalmente por hombres, los que a lo largo de los siglos fueron dando forma y sentido a los ciclos mitológicos cosmogónicos, teogónicos y heroicos como una forma interesada de explicar el mundo y sus circunstancias. La mujer pretende ahora premeditadamente aportar una óptica femenina, diferente, a la explicación tradicional de las leyendas clásicas, con la pretensión de romper las estructuras patriarcales dominadoras que las leyendas clásicas ofrecen como modelos de conducta, constatando que la mujer realiza en ellas un papel servil y secundario. La forma de afrontar esta tarea adquiere tonos y formas diversas en las numerosas autoras que durante el siglo XX reivindican el papel transformador de la literatura en pie de igualdad ya con el hombre y este esfuerzo colectivo de revisión y construcción femenina del mito –con implicaciones no solo literarias, sino también sociales y hasta políticas– ha sido analizado desde la crítica literaria feminista por investigadoras como Mary Daly, Maggie Humm o Alicia Ostriker, por citar solo algunos nombres¹⁸³.

De la mayoría de las poetas que hemos considerado afines a la generación del 27 aún no se han publicado obras completas ni antologías monográficas, por lo que el acceso al grueso de su producción resulta tremendamente dificultoso, al haberse impreso muchas veces en ediciones de autor prácticamente ya inencontrables o en revistas de compleja localización. Pepa Merlo recoge en su antología una muestra representativa de 20 mujeres poetas, sin que en un rastreo de sus versos reproducidos hayamos podido descubrir más que ligeras alusiones de carácter mitológico, que, por aisladas, en ningún caso permiten análisis alguno de la intención artística de este acercamiento. Así, Concha Méndez, transmutada en navío, alude al episodio de las sirenas homéricas: “Si fuera sirena,/ mis cantos/ serían mis versos”

¹⁸³ May Daly, *Gyn/Ecology. The metaethics of radical feminism*. The Women’s Press. Londres, 1991; Maggie Humm, *A reader’s guide to contemporary feminist literary criticism*, Harvester Wheatsheaf, Londres, 1994; Alicia Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women’s Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986.

("Nadadora", en *Inquietudes*, 1926)¹⁸⁴. O Elisabeth Mulder, que evoca vagamente sin citarlas a tejedoras míticas (Penélope, Ariadna, las Parcas...) en lo que, sin embargo, puede constituir simplemente un motivo cultural de índole general ("La hilandera", en *Sinfonía en rojo*, 1929)¹⁸⁵. Precisamente, también en esto las mujeres poetas actúan como sus colegas varones, quienes, como hemos visto, manifestaron en sus producciones un rechazo casi absoluto a todo lo que significaba la tradición grecolatina.

Las generaciones posteriores, las conocidas como las de los 50 y los 70, se acercan al contenido mitológico, fundamentalmente, con una voluntad de revisión en diferente grado y con el objetivo de reutilizar la tradición clásica en su tarea de construcción de la nueva identidad de género, según veremos con mayor detenimiento más adelante. La figura de Ulises, por ejemplo, es utilizada como símbolo de destierro y extranjería y con ella se aborda el paralelismo con la situación de la mujer en la sociedad patriarcal de su época. Asimismo, las diversas formulaciones del tiempo no lineal, reconocidas por Ugalde como rasgo definitorio del colectivo, permiten también una aproximación a la concepción clásica, como en el caso de Dionisia Rodríguez en *Mnemosine* (1981), donde se "activa la memoria creando una circularidad mítica que renueva la vida en cada instante"¹⁸⁶.

María Rosal Nadales ha resumido las líneas generales que definen la aproximación de las poetas contemporáneas a la mitología clásica: "en primer lugar se produce un acercamiento al mito para su revisión y análisis en clave feminista, indagando en los patrones de la dominación, en un segundo momento el posicionamiento de las poetas se plantea en dos posturas básicas, desde la desmitificación irónica que produce una subversión de los valores patriarcales a la recreación e invención de nuevas mitologías femeninas"¹⁸⁷.

La búsqueda de la herencia matrilineal que estas poetas practican las lleva al rescate de las diosas remotas de religiones primitivas o a la creación de nuevas divinidades femeninas que adquieran el protagonismo cultural deseado, siempre con una fuerte carga erótica. Clara Janés, por ejemplo, evoca en *Creciente fértil* (1988) a olvidadas diosas del amor de las culturas sumerias, acadia o hitita a través de las cuales celebra y reivindica la sensualidad y su goce

¹⁸⁴ Pepa Merlo, *Ob. cit.*, pág. 144.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 196.

¹⁸⁶ S. K. Ugalde, *En voz alta*, pág. 75.

¹⁸⁷ María Rosal Nadales, *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2006, pág. 757.

natural. Juana Castro describe en *Narcisia* (1986), como veremos, la teogonía de una mujer-diosa que encarna las cualidades de la autosuficiencia y el deseo carnal¹⁸⁸. Asimismo, María Victoria Reyzábal, en *Cosmos* (1999), construye fragmentariamente la cosmogonía del universo, en la cual una diosa fértil lo va creando mientras alumbrando el lenguaje¹⁸⁹. Por su parte, Rosaura Álvarez en *Diálogo de Afrodita (En tres tiempos)* (1994) insiste en la recuperación de la sexualidad femenina como un objetivo irrenunciable de su generación, donde la referencia a las divinidades clásicas del amor (Afrodita, Eros) forma parte del conocimiento universal. Finalmente, Amparo Amorós inventa una deidad llamada Ludia (*Ludia*, 1983), “diosa nueva y ginocéntrica”¹⁹⁰ que permite expresar una visión femenina –y feminista– del mundo.

En esa construcción de la experiencia femenina a lo largo de la historia ocupa un lugar destacado el recurso a ceder el protagonismo a las mujeres poseedoras de conocimientos, poderes o dones excepcionales, como brujas o sibilas, que se remontan también a las religiones paganas de origen clásico¹⁹¹, como podemos apreciar en el poema “La Sibila ve sus manos a través del sueño”, de Rosa Díaz, o en el libro *Textos Lapidarios* (1990) de Pilar Paz Pasamar. En esa misma estrategia de rescate para conformar la historia colectiva de la mujer, las poetisas de esta generación se detienen en mujeres de diferentes épocas para erigirlas como modelos de opresión patriarcal. El ciclo mítico ofrece estereotipos que son revisados una y otra vez, como Penélope, Dafne o Dánae. Sobre el primero, Francisca Aguirre compone un paralelismo sutil entre el esfuerzo interminable de la esposa de Ulises y la situación general de la mujer, concluido no sin cierta resignación: “Penélope: ¿te acuerdas/ de aquel esfuerzo siempre desmentido?/ ¿Te acuerdas de aquel trabajo/ puntual y minucioso/ y siempre tan inútil?” (“Monólogo”, en *Ítaca*, 1971). Rosa Romojaró, por su parte, en “Dánae” (*Agua de luna*, 1986) revisa el mito de la princesa argiva encerrada en la cámara destacando el placer de la autosatisfacción como culminación de la experiencia sexual.

Un caso singular es el de Ana Rossetti, quien, compartiendo inicialmente la estética “novísima”, hace un uso peculiar de la mitología clásica que va más allá del mero culturalismo. Hay en su presentación de los personajes míticos, fundamentalmente masculinos, una

¹⁸⁸ S. K. Ugalde, *En voz alta*, pág. 81.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ John C. Wilcox, J.C.: “Visión y revisión en algunas poetisas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andreu, Luisa Castro y Almudena Guzmán”, en B. Ciplijauskaité, *Novísimos, postnovísimos...*, págs. 95-113, pág. 100.

¹⁹¹ S. K. Ugalde, *En voz alta*, pág. 82.

descripción de la belleza del cuerpo, en consonancia con el profundo erotismo que impregna la poesía de esta autora. En *Los devaneos de Erato* (1979) asistimos, además, a un tratamiento del mito clásico contaminado con elementos de la tradición cristiana, apoyado en la aparición de elementos comunes a ambas culturas (como en el poema titulado “Paris”, donde la manzana de la Discordia remite también a la del Paraíso: “y tres diosas/ quieren morder contigo la manzana”)¹⁹². En su segundo libro (*Dióscuros*, 1982) analiza el mundo de la infancia y el descubrimiento de la sexualidad a través de dos hermanos, Anna y Louis, en un ejemplo más de aplicación intertextual del mito a la vida propia del poeta. En general, Rossetti reescribe las formas mitológicas mediante el erotismo y la ironía paródica con la voluntad de subvertir su valor cultural y alterar la lógica interna del mundo patriarcal¹⁹³.

La generación de los ochenta cuenta con uno de sus principales representantes en Blanca Andreu, quizás la poeta que, con su vuelta al surrealismo, marcó un distanciamiento esencial con las generaciones precedentes. En su poesía, temas contemporáneos como el de la droga se fusionan con referencias mitológicas, como en el poema que abre su libro *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981), donde se juega con los significados de la palabra “caballo” (de Troya/ sustancia estupefaciente). En esta línea neo-surrealista, Amalia Iglesias frecuenta el mundo clásico en obras como *Un lugar para el fuego* (1985), donde se incluye el poema “Ítaca no existe”, una negación del tópico poético del feliz regreso al hogar, mientras que Luisa Castro se transmuta en Penélope para ofrecer en *Odisea definitiva (libro póstumo)* (1984) una amarga visión del regreso del héroe esperado, en la misma línea de revisión subversiva de los mitos desde la conciencia feminista que caracteriza a las poetas de esta generación (incluida la cordobesa Juana Castro) en su aproximación a los modelos de comportamiento heredados de la tradición literaria.

En el tema de Ulises y Penélope, que tanta fascinación sigue despertando en las poetas que estudiamos, recalcan también obras más recientes de Beatriz Hernanz –en un poema del libro *La vigilia del tiempo* (1996), donde la esposa, cansada de la espera, “ha huido” –; Aurora Luque –en “La mirada de Ulises” (*Transitoria*, 1998), donde reflexiona sobre la experiencia que proporciona el viaje– o Ana M^a Romero Yebra –en el poemario *El llanto de Penélope* (1998),

¹⁹² Eugenio Ramón Luján Martínez, “Los devaneos de Erato: el mundo clásico de Ana Rossetti”, en *Epos*, XIII, 1997, págs. 77-88, pág. 78.

¹⁹³ Daniel García Florindo, “El mito clásico como espacio crítico feminista y espacio lírico femenino en la poesía de Ana Rossetti”, en *Mujeres, espacio y poder* (Mercedes Arriaga Florez y otros, eds.), Arcibel Editores, Sevilla, 2006, págs. 280-290.

donde la voz lastimosa de la mujer que espera se convierte en notario de la ausencia del héroe y de sus propias incertidumbres. Más iconoclasta se muestra Silvia Ugidos, quien en el poema “Circe esgrime un argumento” (*Las palabras del delito*, 1997) rechaza el regreso a Ítaca y sus consecuencias como una meta deseable (“Más enemigo del amor y de la vida/ que mis venenos/ es vuestro enamoramiento, vil encierro”) y propone una solución que sorprende por su crudeza irónica cargada de significados (“Quédate, Ulises: sé un cerdo”).

La poesía femenina más reciente sigue explorando la mitología clásica como campo inagotable de hallazgos líricos, sobre los cuales actuar en múltiples direcciones, siempre con el denominador común de su actualización temporal a nuestra época, la mirada irónica y transgresora y, casi siempre, la subversión de los valores tradicionales de orden patriarcal que el mito ha transmitido a lo largo de la historia de la literatura. Aurora Luque, por ejemplo, en el poema “Anuncios” (*Camaradas de Ícaro*, 2003) banaliza una serie de objetos mitológicos (roca de Sísifo, toro de Dédalo, hilo de Ariadna, alas de Ícaro) convirtiéndolos, ya sin pizca de grandeza, en mercancías de segunda mano ofrecidas en anuncios por palabras. La parodia total de la estilística clásica la encontramos en el poema “Menin áeide thea”, de Carmen Jodra (*Las moras agraces*, 1999), donde una solemne invocación a las Musas y a las diosas olímpicas sirve de pórtico a una caricatura de las bases de un concurso literario de hoy mismo. Por su parte, Milena Rodríguez reflexiona en “La otra, la misma” (*Alicia en el país de lo ya visto*, 2001) sobre la condena que para la mujer ha supuesto el hombre a lo largo de la historia (“Fui Eva, Lilith, Lesbia, Cinthia, Helena”), comparando su pesar con el del propio Sísifo. En su lectura irónica de los mitos, en fin, Ana Sofía Pérez-Bustamante aborda en *Mercuriales* (2003) revisiones en clave contemporánea de la ruptura de Eros y Psique (“Eros”) o de Ariadna encerrada en su laberinto moderno (“Síntesis de Ariadna”).

3.2. La mitología clásica como transmisora de valores patriarcales.

“La estimación de la literatura grecorromana como portadora de valores «clásicos universales» ha enmascarado, con frecuencia, la carga de sexismo y, muy a menudo, de misoginia que transmite”.¹⁹⁴ El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define lo clásico como aquello “que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia”.

¹⁹⁴ María Dolores Molas Font, “Las violencias contra las mujeres en la poesía griega: de Homero a Eurípides”, en María Dolores Molas Font et aliae, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2006, págs. 33-60, pág. 41.

Los valores universales de la literatura clásica, en efecto, han sido transmitidos por la cultura europea como fundamentos sobre los que habría de sostenerse la sociedad, como modelos dignos de imitación, anteponiendo la admiración hacia unos soportes tan fundamentales sobre la consideración crítica de unos patrones escasamente equilibrados en el tratamiento del género. El prejuicio sexista de la inferioridad natural del sexo femenino y la relación jerárquica entre hombres y mujeres están presentes en toda la literatura clásica grecolatina, apuntalando con fuerza un sistema patriarcal de convivencia social, política y cultural.

La mitología clásica constituye una construcción ideológica que transmite los valores de la época en que se forjó y su consideración acrítica como modelos ejemplares de conducta ha contribuido a una transmisión cultural que ha perpetuado formas de comportamientos y contenidos doctrinarios basados en un rotundo dominio patriarcal. Los mitos actúan, por tanto, como transmisores de este orden simbólico que reconoce la primacía del varón y cooperan a delimitar las funciones de cada sexo en la sociedad clásica¹⁹⁵. El hombre guerrero (Héctor, Agamenón, Aquiles) y la mujer (Penélope) hogareña son prototipos que se establecen ya en los poemas homéricos y desde entonces el molde no ha hecho más que afianzarse en el imaginario cultural.

A esta situación ha contribuido decisivamente el hecho de que también la cultura y su transmisión hayan estado secularmente en manos masculinas, que han interpretado a su modo la relación entre los sexos y el papel que correspondía a cada uno en la historia y en la sociedad. “Hemos de tener en cuenta” –escribe M. D. Molas– “que los mitos fueron elaborados por hombres que caracterizaron a las mujeres con los rasgos que ellos consideraban específicos del género femenino. Así también, las reacciones y las respuestas de las protagonistas de los mitos eran aquellas que los hombres creían que les correspondían como género.”¹⁹⁶ Los mitos, por lo demás, no solo reproducen los valores de los contextos sociales en los que surgen, como explican P. Koulianou-Manolopoulou y C. Fernández Villanueva, sino que se convierten también en “interesantes agentes socializadores de los que

¹⁹⁵ Sonia Guerra López, “Mito y violencia sexuada en las *Metamorfosis* de Ovidio”, en María Dolors Molas Font *et aliae*, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la mujer, Madrid, 2006, págs.. 169-176, pág. 176.

¹⁹⁶ María Dolors Molas Font, “*Las violencias contra las mujeres en la poesía griega...*”, pág. 41.

podemos llamar *impersonales*. Con su presencia y validez pública ayudan a fijar las representaciones y los valores hacia los distintos participantes en la sociedad”.¹⁹⁷

Veamos someramente a continuación la construcción de género que observamos en la literatura griega y latina, que se transmitiría más tarde a la literatura europea en general y castellana en particular.

3.2.1. “Ocúpate en tus labores propias, el telar y la rueca”.

En la rapsodia I de la *Odisea*, cuando Penélope censura al aedo Femio que, entre las muchas hazañas de héroes y dioses, haya decidido cantar la vuelta deplorable que Palas Atenea había deparado a los aqueos tras partir de Troya, Telémaco justifica al rapsoda porque el auditorio prefiere escuchar cantos nuevos y, tras pedirle resignación en el ánimo, le ordena a su madre (Homero, *Od.* 1.356-359):

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι: μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
παῖσι, μάλιστα δ' ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

“Pero vuelve a tu habitación, ocúpate en tus labores propias,/ el telar y la rueca, y ordena a las esclavas/ que se apliquen al trabajo; y de hablar nos ocuparemos todos los hombres/ y principalmente yo, de quien es el mando en esta casa”.

Y no solo una vez. En la rapsodia XXI, tras proponer Penélope la prueba del arco como sistema definitivo para elegir esposo y tras la discusión surgida sobre si el propio Odiseo, todavía de incógnito, podía participar en ella, Telémaco se dirige de nuevo a su madre con las mismas palabras (*Od.* 21.350-354). En ambos casos, Penélope obedece las indicaciones de su hijo y se marcha asombrada de las “discretas” palabras de Telémaco, alimentando así la tradición patriarcal de la mujer sumisa y obediente.

¹⁹⁷ Panagiota Koulianiou-Manolopoulou y Concepción Fernández Villanueva, “Relatos culturales y discursos jurídicos sobre la violación”, *Athenea Digital*, nº 14, otoño 2008, págs. 1-20. Disponible en <http://atheneadigital.net/article/viewFile/470/426>.

En la *Ilíada* las mujeres son presentadas frecuentemente como mero objeto de intercambio y de prestigio o como simple botín de guerra, mercancías que los héroes intercambian alegremente a su antojo y capricho en una práctica que conformaba una institución de derecho en aquella sociedad de ideario eminentemente varonil. Criseida fue raptada por los griegos durante una expedición contra Tebas y entregada a Agamenón como parte de su recompensa. Cuando la asamblea obligó a este a devolverla a su padre, el rey exigió, en compensación y como muestra de poder, la entrega de Briseida, que había sido hecha cautiva por Aquiles y la consideraba su esclava favorita (*Il.* 1.172-187), provocando entonces la cólera del Pelida que constituye el motivo central de la *Ilíada*. En el reparto del botín tras la guerra de Troya, Casandra es entregada a Agamenón como esclava y asesinada junto a él por Clitemnestra al regresar a Micenas (Higino, *Fab.* 117). El destino de estas mujeres obedece meramente al capricho de los hombres, mientras que a ellas les está vetado absolutamente decidir sobre su futuro o incluso sobre su propio cuerpo.

Como un mero objeto era considerada también la mujer en los primitivos matrimonios entre los griegos, convertidos en simples operaciones de compraventa y de las que quedan todavía testimonios en los poemas homéricos: Ifidimante dio a su abuelo Cises cien bueyes y la promesa de otros mil por la mano de su tía (*Il.* 11.244-245) y Laertes entregó en matrimonio a Ctímena, la menor de sus hijas, a cambio de un montón de cosas (μυρί' ἔλοντο, *Od.* 15.367). Resto de esta modalidad de matrimonio considera Luis Gil que son los ἔδνα, los regalos obligatorios que hace el novio al padre de la novia (*Il.* 16.178, 190; *Od.* 11.282; 16.77) y que no podrían considerarse una simple donación puesto que se obtiene algo (la mujer) a cambio de ellos¹⁹⁸.

En esta condición servil de la mujer no influye el rango ni la clase social. Cuando Andrómaca le suplica a su marido, el príncipe troyano Héctor, que no salga a la lucha para evitar un peligro cierto, este rechaza los consejos de su esposa y le recuerda cuál es el papel de hombres y mujeres con palabras idénticas a las de Telémaco (*Il.* 6.490-493):

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε

¹⁹⁸ Luis Gil, "El individuo y su marco social", en Francisco Rodríguez Adrados y otros, *Introducción a Homero*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963, págs. 357-487, pág. 360.

ἔργον ἐποίχεσθαι: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει

παῖσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν.

“Pero vuelve a tu habitación, ocúpate en tus labores propias,/ el telar y la rueca, y ordena a las esclavas/ que se apliquen al trabajo; y del combate nos ocuparemos todos los hombres/ nacidos en Troya, y principalmente yo”.

Andrómaca simboliza también valores tradicionalmente femeninos como el amor conyugal y filial. Más tarde, cuando se hizo el reparto de los cautivos de Troya, le correspondió como botín a Neoptólemo, rey de Ftía, quien la llevó con él como concubina.

Todos estos testimonios, entresacados de otros muchos que podrían presentarse, ofrecen un concepto de la mujer propio de la estructura patriarcal en la sociedad preclásica griega, donde se forjaron la mayoría de los mitos que la literatura ha transmitido¹⁹⁹. María Dolores Molas Font ha supuesto, además, que la implantación del sistema patriarcal estaría probablemente acompañada del ejercicio de la violencia contra las mujeres por parte del sexo masculino, interpretando las amenazas de Zeus contra su esposa legítima Hera como un episodio de carácter pedagógico, cuya función sería regular las relaciones sociales entre hombres y mujeres, entendiendo que “el patriarcado como sistema, el sexismo como ideología y la violencia como herramienta de sumisión y de dominio marcaron las vidas, reales o de ficción, de las mujeres griegas protagonistas de los textos clásicos”²⁰⁰.

ἀλλ' ἀκέουσα κάθησο, ἐμῶ δ' ἐπιπέιθεο μύθῳ,

μή νύ τοι οὐ χραίσμωσιν ὅσοι θεοί εἰσ' ἐν Ὀλύμπῳ

ἄσσον ἰόνθ', ὅτε κέν τοι ἀάπτους χεῖρας ἐφείω.

“Mas siéntate en silencio y obedece mis palabras,/ no sea que ni cuantos dioses hay en el Olimpo/ puedan socorrerte cuando, acercándome, te ponga encima mis invencibles manos” (Il. 1.565-567).

¹⁹⁹ Rosa-Araceli Santiago Álvarez y Marta Oller Guzmán han estudiado, sin embargo, el destacado papel de la mujer en las relaciones de hospitalidad en la *Odisea*, incluso en cuestiones habitualmente reservadas a varones, como era la recepción y tratamiento del extranjero. “Relaciones con el exterior en el mundo griego antiguo: tempranos ejemplos de activa participación de la mujer”, *Minerva* nº 24 (2011), págs. 99-112. Sobre el papel de la mujer en la sociedad homérica: Ana Fraga Iribarne, *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Horas y horas, Madrid, 1998 y M. García Sánchez, *Las mujeres de Homero*, SEMA, Valencia, 1999.

²⁰⁰ María Dolores Molas Font, “Las violencias contra las mujeres en la poesía griega...”, pág. 41.

En *Teogonía*, Hesíodo cuenta la creación de Pandora, la primera mujer, entregada a Prometeo como castigo por haber facilitado este a los hombres el fuego, que el propio Zeus les había negado (*Th.* 561-589). La mujer es definida como “κακὸν ἀνθρώποισιν” (“un mal para los humanos”, *Th.* 570), “καλὸν κακὸν” (“bello mal”, *Th.* 585), “δόλον αἰπύν, ἀμήχανον ἀνθρώποισιν” (“trampa escarpada, irremediable para los hombres”, *Th.* 589), “πῆμα μέγ’ αἰ̂ θνητοῖσι” (“gran calamidad para los mortales”, *Th.* 592), “ἄνδρεσσι κακὸν θνητοῖσι” (“mal para los hombres mortales”, *Th.* 600). En *Los trabajos y los días*, además, hace a Pandora culpable de los males del mundo, por haber abierto la jarra donde se encerraban (*Op.* 90-95). Cada uno de los dioses olímpicos contribuyó a crear a Pandora, y la hicieron hermosa, destinada a seducir, pero a la vez le confirieron un carácter voluble y engañoso. Todo lo que los dioses le otorgaron será luego objeto de reproche, lo que contribuye a la infravaloración de la mujer. El mito de Pandora, según María Dolors Molas Font, “desvaloriza y menosprecia al sexo femenino desde el mismo momento de su aparición, justificando de esta manera la construcción cultural de las asimetrías sociales entre los sexos”²⁰¹.

El tópico misógino²⁰² de la mujer como causante de los males del mundo nos remite al relato bíblico del *Génesis* (3-4) donde Dios maldice a Eva por haber comido la fruta del árbol prohibido en el Paraíso y condena al género humano, por su causa, a padecer sufrimientos y penalidades. Pero, dentro de la mitología clásica y respondiendo a similar motivación, encontramos aún la leyenda de Helena de Esparta, causante de la guerra de Troya al huir con Paris abandonando a su esposo Menelao. La belleza de Helena, la más hermosa de las mortales, fue motivo de la pérdida de los hombres, aunque con frecuencia se olvida que la causante última del mal fue la diosa Afrodita, que la ofreció como soborno en el juicio de Paris. Los viejos de Troya, no obstante, le achacaban la culpa de los desastres de la guerra, justificando a los guerreros (*Il.* 3.156-158):

‘οὐ νέμεσις Τρωῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
 τοιῆδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν:

²⁰¹ María Dolors Molas Font, “*Las violencias contra las mujeres en la poesía griega...*”, pág. 43.

²⁰² Sobre la misoginia helena véase Mercedes Madrid Navarro, *La Misoginia en Grecia*, Universidad, Valencia, 1999.

“No es extraño que troyanos y aqueos de hermosas grebas/ por una mujer tal estén padeciendo duraderos dolores:/ tremendo es su parecido con las inmortales diosas al mirarla”.

El rapto de Helena, reforzado por algunos pasajes en los poemas homéricos (Il. 9.327; 18.265), ha sido considerado por algunos autores como testimonio de la práctica común del robo de mujeres como forma primitiva de conseguir esposas, hasta el punto de que Gisela Micknat en su famoso *Studien zur Kriegsgefangenschaft und zur Sklaverei in der griechischen Geschichte* llega a considerar dicho fin el objetivo principal de las guerras en la época de las inmigraciones, dada la gran escasez de mujeres entre los aqueos²⁰³. El mismo principio de orden social estaría en la base del rapto de las sabinas como mito fundacional de Roma.

Todos estos mitos son reflejo de la situación real de la mujer en la antigua Grecia, sometida a la autoridad patriarcal de los varones y obligada a cumplir un papel exclusivamente doméstico. Paula Fuentes Santibáñez lo resume así: “la mujer fue un simple elemento de intercambio usado para crear vínculos, alianzas y obligaciones entre dos familias; carece de voluntad y su único papel activo es el de señora de la casa. Esta afirmación tiene igual validez, ya sea que estemos en la Troya de Homero o en la Atenas de Pericles. Porque en la ciudad griega, en la polis, la mujer queda definitivamente integrada como un ser marginal con una categoría parecida a la del esclavo y que siempre ha de ir acompañada de la figura de un tutor”²⁰⁴. Luis Gil, por su parte, resume de este modo el ideal de mujer que los héroes homéricos esperaban encontrar en sus mujeres: “castidad en las doncellas, fidelidad en las casadas; laboriosidad en las faenas de la casa, habilidad en el manejo de la rueca, del telar, en las labores primorosas del bordado; sumisión y amor en las siervas”²⁰⁵.

²⁰³ Luis Gil, *Ob. cit.*, pág. 359.

²⁰⁴ Paula Fuentes Santibáñez, “Algunas consideraciones en torno a la condición de la mujer en la Grecia antigua”, *Intus-legere: historia*, año 6, nº. 1, 2012, págs. 7-18, pág. 9. La consideración de la mujer como un ser inferior tiene sus justificación filosófica en las obras de Platón (*Leyes*) y Aristóteles (*Política*). Sobre la situación de la mujer en la antigüedad véase Sarah Pomeroy, *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres de la Antigüedad Clásica*, traducción de Ricardo Lezcano Escudero, Akal, Madrid, 1987; Claude Mosse, *La mujer en la Grecia Clásica*, traducción de Celia María Sánchez, Nerea, Madrid, 1986; Eva Cantarella, *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, traducción de Andrés Pociña, Ediciones Clásicas, Madrid, 1996; Marjorie y Benjamin Lightman, *Biographical Dictionary of Ancient Greek and Roman Women. Notable Women from Sappho to Helena*, Checkmark Books, Nueva York, 2000.

²⁰⁵ Luis Gil, *Ob. cit.*, pág. 371.

En efecto, la consideración de la mujer que nos transmiten los mitos forjados literariamente en la época clásica no difiere grandemente de lo visto hasta ahora. Si la literatura es la que da forma artística a las leyendas mitológicas, que de este modo se han transmitido luego a la cultura universal, la forma literaria de contenido mitológico preferente en la época clásica es la tragedia, en la que encontramos todo un catálogo de modelos de mujer expresivos de la condición que la sociedad de la época le atribuye. Tenemos, por un lado, un prototipo de mujer perversa, moralmente rechazable, que se enfrenta con su comportamiento irracional a la ética y a la religiosidad tradicional griega y transgrede las virtudes socialmente establecidas y admitidas sin discusión, generalmente impuestas por los hombres. Entre ellas encontramos a Clitemnestra, Medea o Fedra, ejecutoras de crímenes horribles que las convierten en estereotipos de las pasiones humanas, pero siempre en negativo. Todas ellas, según interpreta Joana Zaragoza Gras²⁰⁶, “simbolizan la feminidad maligna, depravada y peligrosa, y las vidas de todas ellas ofrecen un modelo negativo, dado que cuestionan la validez de la sumisión y de la devoción familiar. Son mujeres con una elevada autoestima y conscientes de su valía, cualidades que chocan frontalmente con la idea de feminidad virtuosa inventada por los hombres”.

Estas mujeres manifiestan un carácter fuerte y altivo, contrario al que se espera de una mujer y, por tanto, cercano a la *hybris* que los dioses castigan. Así se expresa la Medea de Eurípides (*Med.* 807-809):

μηδεῖς με φαύλην κάσθενῆ νομιζέτω

μηδ' ἠσυχαίαν, ἀλλὰ θατέρου τρόπου,

βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ:

“Que nadie me considere insignificante y débil/ ni inactiva, sino de otro carácter,/ dura para mis enemigos y para mis amigos benévola”.

J. Zaragoza señala precisamente que la arrogancia, el orgullo y la dignidad que manifiestan estas mujeres las convierte en “perversas”, por no adaptarse al modelo sumiso que la sociedad impone. “Las perversas –explica– son mujeres con una gran fuerza de voluntad y determinación, que actúan con amor propio y dignidad, y nunca movidas por el miedo,

²⁰⁶ Joana Zaragoza Gras, “La mujer como sujeto pasivo de la literatura griega”, en María Dolors Molas Font et aliae, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2006, págs. 10-32, págs. 23-24.

aunque se hallen en peligro o en circunstancias adversas”²⁰⁷. Pero estas características que son observadas de modo negativo en la mujer son casualmente las mismas que convierten en héroe al varón.

Electra es otro modelo de mujer fuerte que, como vengadora de su padre, usurpa el papel tradicionalmente reservado al varón. J. Zaragoza ha observado cómo la acción vigorosa y decidida en estas mujeres es contrarrestada con la adjudicación de algunos rasgos comunes inherentes a su condición de mujer, como el de sentirse sola por no tener un varón protector a su lado y desgraciada por no ser madre²⁰⁸. Tras cometer el matricidio, por ejemplo, la Electra de Eurípides se queja de este modo (*El.* 1198-1200):

ἰὼ ἰὼ μοι. ποῖ δ' ἐγώ, τίς' ἐς χορόν,
τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται
νυμφικὰς ἐς εὐνάς;
“¡Ay, ay de mí! Y yo ¿adónde? ¿a qué coro,/ a qué boda marcharé? ¿Qué esposo me aceptará/ en su lecho nupcial?”

Incluso la propia Antígona, uno de los personajes femeninos de la mitología griega que más respeto imponen en su tratamiento (porque su acción personal, aunque rompe el ordenamiento patriarcal, no es criminal, sino que plantea el conflicto entre las leyes humanas y las divinas) llora por el hecho de ser condenada a muerte sin haber cumplido el destino propio de toda mujer (Sófocles, *Ant.* 916-918):

καὶ νῦν ἄγει με διὰ χειρῶν οὕτω λαβῶν
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,
“Y ahora me lleva tras cogerme en sus manos,/ sin lecho nupcial, sin canto de bodas, sin del matrimonio/ haber tomado parte ni en la crianza de hijos”.

Por otro lado, tenemos a la mujer dócil y sumisa, resignada y dependiente, propagadora a su pesar de los valores androcéntricos. Tal es el caso de Ifigenia, en cuya boca

²⁰⁷ *Ibidem*, pág. 24.

²⁰⁸ *Ibidem*, pág. 25.

pone Eurípides una de las frases de contenido sexista más rotundas de toda la literatura griega (Eurípides, *IA*. 1394):

εἷς γ' ἀνὴρ κρείσσων γυναικῶν μυρίων ὄρᾱν φάος.

“Un solo hombre es más valioso que innumerables mujeres en la vida”

O Ismene, la hermana de Antígona, que manifiesta haber asumido la ideología patriarcal de infravaloración de la mujer, asumiendo su carácter débil y subordinado al varón (Sófocles, *Ant.* 61-64):

ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι

ἔφθυμεν, ὡς πρὸς ἀνδρας οὐ μαχομένα.

ἔπειτα δ' οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρείσσόνων,

καὶ ταῦτ' ἀκούειν κάτι τῶνδ' ἀλγίονα.

“Pero es necesario considerar, por un lado, que mujeres nacimos,/ de modo que no podemos luchar contra los hombres./ Después, que somos mandadas por los que son más poderosos,/ y tenemos que obedecer estas cosas y otras aún más dolorosas que éstas”.

Ifigenia, por su parte, representa también a la mujer virgen sacrificada por los varones para conseguir un objetivo violento, como sucede igualmente con Políxena²⁰⁹, Macaria²¹⁰ o las hijas de Erecteo²¹¹. La mujer adquiere en estos casos un papel meramente instrumental para facilitar el cumplimiento de los designios de los hombres y, con frecuencia, aplacar la voluntad caprichosa de los dioses. El hecho de que el sacrificio de la doncella sea decidido habitualmente por los generales del ejército y que en la elección de la víctima prime la virginidad (de gran significado simbólico en el imaginario masculino) por encima de otras

²⁰⁹ Según algunas versiones posthoméricas, Políxena, hija de Príamo y Hécuba, fue sacrificada sobre el sepulcro de Aquiles –con el que habría mantenido anteriormente una relación amorosa- para deparar un feliz regreso a las naves aqueas. (Grimal, *Diccionario*, pág. 444-445).

²¹⁰ Habiendo declarado el oráculo que la victoria sobre Euristeo solo sería posible si se sacrificaba una víctima humana, Macaria, hija de Heracles y Deyanira, se ofreció voluntariamente, garantizando así el triunfo. (Grimal, *Diccionario*, pág. 330).

²¹¹ Durante una guerra entre los atenienses y los habitantes de Eleusis, Erecteo preguntó al oráculo en Delfos cómo podría obtener la victoria y la respuesta fue que debía sacrificar a una de sus siete hijas. De regreso a Atenas sacrificó a una de ellas, pero las hermanas, que habían jurado no sobrevivirla, se suicidaron todas. (Grimal, *Diccionario*, pág. 165-167).

cualidades nos da idea de la concepción patriarcal de la sociedad que se esconde tras estas acciones de violencia ritual en las que, no obstante, algunos han pretendido ver una reivindicación del papel de la mujer por cuanto su muerte no constituye un acto gratuito, sino que contribuirá a salvar a la patria y se compara a la participación activa del hombre como soldado en las guerras²¹². De hecho, es frecuente que la tragedia presente a las propias mujeres que van a ser sacrificadas ofreciéndose voluntariamente, como ocurre con Macaria en los *Heraclidas* de Eurípides, donde el de Salamina, pretendiendo solemnidad épica, pone en boca de la doncella unas palabras que contienen todos los tópicos misóginos de la época:

ξένοι, θράσος μοι μηδὲν ἐξόδοις ἐμαῖς
προσθῆτε: πρῶτον γὰρ τόδ' ἐξαιτήσομαι:
γυναικὶ γὰρ σιγὴ τε καὶ τὸ σωφρονεῖν
κάλλιστον εἶσω θ' ἤσυχον μένειν δόμων.

(...)

ἐγὼ γὰρ αὐτὴ πρὶν κελευσθῆναι, γέρον,
θνήσκειν ἐτοίμη καὶ παρίστασθαι σφαγῆ.

“Extranjeros, no atribuyáis ninguna osadía a mi salida. Esto ruego en primer lugar./ Pues para una mujer el silencio y el ser prudente/ es lo más hermoso y permanecer tranquila dentro de casa (...) Yo misma antes de que se me ordene, anciano/ me ofrezco a morir y a presentarme para el sacrificio”. (*Heracl.* 474-477; 501-502).

Un equipo de investigadoras encabezado por María Dolors Molas Font y compuesto por Sonia Guerra López, Elisabeth Huntingford y Joana Zaragoza Gras han realizado un minucioso estudio²¹³ –al que ya hemos aludido– sobre la violencia contra las mujeres en la antigüedad en el que, a través de exhaustivos testimonios mitológicos, literarios e históricos, desvelan el discurso androcéntrico que ha justificado tradicionalmente la dominación del sexo masculino sobre el femenino. Sus selectos aportes documentales y su reflexión teórica sobre la violencia de género en el mundo griego y romano resultan tan contundentes que nos eximen de una mayor profundización en el asunto, remitiéndonos en todo a sus análisis y conclusiones.

²¹² Carla Rubiera Cancelas, “Mujeres y hombres como víctimas de sacrificio en las tragedias de Eurípides. Lecturas desde el género”, *Arys*, nº 9, 2011, págs. 99-118.

²¹³ María Dolors Molas Font et aliae, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2006.

María Dolores Molas Font ha estudiado, particularmente, la violencia ejercida contra las mujeres en la poesía griega como instrumento de subordinación dentro del sistema patriarcal, distinguiendo varias formas de violencia, según sea pasiva o activa en ella la participación de las mujeres. La autora se centra en las primeras, las que los hombres practican contra las mujeres, a través de las cuales se analizan las relaciones entre los sexos: “relaciones diseñadas por el patriarcado, jerárquicas, desiguales y, por lo tanto, de dominación, en las que la utilización de la violencia ha tenido y tiene un papel fundamental”²¹⁴. Molas distingue, en primer lugar, la violencia simbólica, definida por Pierre Bourdieu, como aquella que “transforma en naturales aquellas modalidades culturales que tienen por finalidad someter a un determinado grupo social, utilizando estrategias que han sido desarrolladas por aquellos que tienen el poder. Es decir, es una violencia que convierte en natural lo que es una práctica de desigualdad social y, precisamente por ello, es una violencia contra la que suele oponerse poca resistencia”²¹⁵. El menosprecio y la desvalorización de lo femenino son los instrumentos que utiliza esta violencia, que busca “conseguir que las mujeres pierdan la autoestima y acepten la inferioridad de su sexo y la dominación masculina como hechos naturales, ligados a la biología, con la finalidad de hacerlas dependientes, sumisas, y obedientes al orden hegemónico patriarcal”²¹⁶. La generalización del término “mujer” como insulto dirigido al hombre para denunciar su cobardía se inserta en esta dirección: Ἀχαιῖδες οὐκέτ’ Ἀχαιοὶ (“aqueas, ya no aqueos”) llama Tersites a los griegos por ceder a los deseos de Agamenón (*Il.* 2.235) y Héctor insulta al hijo de Tideo (*Il.* 8.163) diciéndole γυναικὸς ἄρ’ ἀντὶ τέτυξο (“has actuado como una mujer”).

Ejemplos de esta violencia simbólica ejercida contra las mujeres en la mitología griega encontramos en el ya citado mito hesiódico de Pandora, convertida en responsable de todas las calamidades que aquejan al género humano, o en múltiples testimonios literarios que persiguen la devaluación de lo femenino mediante la divulgación de la idea patriarcal de considerar a la mujer un ser diferente –e inferior– con respecto al hombre (entre ellos, véase, por ejemplo Eurípides, *Hipp.* 616-668, donde se recogen todos los tópicos de la literatura misógina contra la mujer, o los numerosos fragmentos en los que se niega a la mujer madurez suficiente para decidir sobre su propio destino). Molas Font señala cómo Eurípides potencia

²¹⁴ M. D. Molas Font, *Ob. cit.* pág. 42.

²¹⁵ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2000, citado en M. D. Molas Font, *Ob. cit.* pág. 42.

²¹⁶ *Ibidem*, pág. 42-43.

sutilmente esta violencia invisible cuando pone en boca de las propias mujeres las palabras que expresan el desprecio a su propio sexo:

ὁ δ' ἔστ' ἐχίδνης καὶ πυρὸς περραιτέρω
οὐδεὶς γυναικὸς φάρμακ' ἐξηύρηκέ πω
[κακῆς: τοσοῦτόν ἐσμεν ἀνθρώποις κακόν].

“Mas, respecto a lo que está más allá que la víbora y el fuego,/ nadie ha descubierto todavía una medicina contra una mujer/ mala. Tan gran mal somos para los hombres” (Eurípides, *Andr.* 271-274).

El segundo tipo de violencia que Molas distingue es la violencia explícita, física o material, cuya transmisión en los mitos cumple una función claramente pedagógica. “Los mitos reflejan cómo la justicia familiar consuetudinaria legitimaba la aplicación de la violencia física contra las mujeres transgresoras y estipulaba incluso su muerte”, afirma esta autora²¹⁷ refiriéndose al asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes, inducido por su hermana Electra. Y, en tercer lugar, se considera la violencia sexual, enmascarada en mitos como la violación de Zeus a Dánae en forma de lluvia de oro, del mismo Zeus a Alcmena o la más evidente de Apolo a Creusa²¹⁸. El resultado de todas estas violaciones será el nacimiento de otros tantos héroes, Perseo, Heracles e Ión, respectivamente, lo que en el imaginario colectivo griego parece justificar que no se contara para ello con la voluntad de las propias mujeres. “Los mitos griegos sobre el origen de los héroes transmiten el discurso masculino de que el cuerpo femenino es un cuerpo agredible y colonizable, y su producto, los hijos y las hijas, un bien enajenable, pues la madre es un medio para un fin paterno”, concluye Molas²¹⁹. La violación se presenta habitualmente como una acción heroica, revestida de eufemismos y sublimaciones estéticas, necesaria para la propagación de las sagas y la diversificación de estirpes. El fin

²¹⁷ *Ob. cit.*, pág. 53.

²¹⁸ Zeus tuvo “aventuras amorosas” (en realidad, raptos y violaciones) con numerosas diosas, ninfas y mortales: Aix, Deméter, Dione, Eris, Gea, Leto, Maya, Metis, Mnemósine, Némesis, Perséfone, Selene y Temis, entre las diosas; Alcmena, Antiope, Calisto, Carme, Dánae, Egina, Elara, Electra, Europa, Eurínome, Himalia, Ío, Lamia, Laodamia, Leda, Mera, Níobe, Olimpia, Otreis, Pluto, Pirra, Sémele, Táigete, Talía, Yodama, entre las ninfas y mortales. También raptó al joven príncipe Ganimedes. Para autores como Robert Graves los numerosos actos de violación por Zeus simbolizan claramente la victoria del sistema patriarcal (*Los mitos griegos*, (Trad. española de Luis Echávarri), Alianza Editorial, Madrid, 1985, tomo I, pág. 255). Ovidio hace una hermosa recopilación de estos *caelestia crimina* (los de Zeus, junto a los de Neptuno y Apolo) en *Met.* 6.103-128.

²¹⁹ *Ob. cit.*, pág. 56.

legítima el medio, al que se alude con la naturalidad de lo que no admite discusión por estar así asentado en la tradición.

No hay que olvidar, por otro lado, tal como se ha puesto de relieve en ocasiones, que se trata de una visión de la mujer exclusivamente masculina, puesto que todos los testimonios antiguos que conocemos son obra de hombres escritores, que nos ofrecieron en sus escritos una interpretación particular de su propia mirada sobre la mujer. Desgraciadamente, de escritoras como Safo, Erina, Corina, Mero, Nósíde o Telesila solo conservamos muy escasos fragmentos de su obra que nos impiden obtener una visión de contraste realmente efectiva. Tal como reconoce Fuentes Santibáñez, “no disponemos de una sola evidencia que pueda sacar a la luz la verdadera voz de la mujer. En la *Medea* de Eurípides, escuchamos la voz apasionada de Medea, pero no debemos olvidar que no es la voz de una mujer, sino la de Eurípides. Sabemos entonces lo que los hombres decían y pensaban de las mujeres y cuál era la imagen que de ellas tenían, pero sabemos muy poco realmente de ellas mismas”²²⁰. Esta circunstancia, como ya hemos visto, se repetirá, con muy pocas excepciones, en la historia de la literatura española hasta bien entrado el siglo XX y resulta un condicionante principal a la hora de analizar la pervivencia de valores transmitidos por la literatura canónica y la propia consideración de la mujer que se deriva de ella. Estaremos siempre, por así decirlo, ante una exposición de parte interesada, pero hay una voz, la de la propia mujer, que nunca escuchamos.

3.2.2. “¿Preferís ser viudas o huérfanas?”

La historia mitológica de Roma comienza con un acto de violencia contra las mujeres. Ya hemos visto en el apartado anterior la naturalidad con la que en la mitología griega se alude a los raptos y violaciones de mujeres y diosas en el marco de construcción de las leyendas heroicas. La mitología latina, que en lo fundamental es continuadora de los estereotipos griegos, levanta sus orígenes fundacionales sobre el rapto de las sabinas, en el que la fusión de historia y mito refuerza el carácter patriarcal de la dualidad realidad-ficción.

Tras la fundación de Roma, Rómulo, habiendo enviado previamente en vano embajadas a los pueblos vecinos para concertar matrimonios, ordenó el rapto de las jóvenes

²²⁰ P. Fuentes Santibáñez, *Ob. cit.*,

de las ciudades y pueblos vecinos que habían venido a la ciudad con motivo de la fiesta religiosa de las *Consualia*, organizada como excusa para facilitar el secuestro de las mujeres. La medida era necesaria para la expansión demográfica de la propia Roma, al haber sido fundada con población exclusivamente masculina, garantizándose de este modo el futuro de la ciudad. Al episodio, conocido como “rapto de las sabinas”, aluden no solo fuentes literarias (Ovidio, *Fast.* 3.187-230 y *A.A.* 1.101-134) sino también históricas (Livio I.9-13; Dionisio de Halicarnaso, II, 30-48; Plutarco, *Rom.* 14).

Iam res Romana adeo erat valida ut cuilibet finitimarum civitatum bello par esset; sed penuria mulierum hominis aetatem duratura magnitudo erat, quippe quibus nec domi spes prolis nec cum finitimis conubia essent.

“El estado romano era ya tan fuerte que era igual a cualquiera de las ciudades vecinas en la guerra, pero esta grandeza duraría solo una generación por la escasez de mujeres, ya que ni había entre ellos ninguna esperanza de descendencia ni tenían derecho a matrimonio con sus vecinos”. (Livio, 1.9).

La leyenda pone de relieve una vez más el papel servil de la mujer en los conflictos históricos, convertida en mero objeto valioso estrictamente en función de su capacidad reproductora y cuya voluntad resulta intrascendente para el devenir de los acontecimientos. Una vez más, la violencia del hecho queda mitigada y hasta disculpada por los fines que pretende: la subyugación de la mujer fundamenta el orden social y justifica la existencia de una civilización basada en estos principios fundacionales de opresión. El rapto, por tanto, garantiza el mantenimiento de las estructuras sociales que sustentan la sociedad patriarcal:

*Siqua repugnarat nimium comitemque negabat,
Sublatam cupido vir tulit ipse sinu,
Atque ita 'quid teneros lacrimis corrumpis ocellos?
Quod matri pater est, hoc tibi' dixit 'ero.'*

“Si alguna se resiste demasiado y reniega del compañero,/ el hombre la abraza en su ávido seno/ y le dice así: “¿Por qué enturbias tus tiernos ojos con las lágrimas?/ Lo que tu padre es para tu madre, esto seré yo para ti”. [Ovidio, *A.A.* 1.127-130]

La mujer, como en las sociedades arcaicas de Homero, sigue siendo un simple objeto que sirve para gratificar al soldado:

Romule, militibus scisti dare commoda solus:

Haec mihi si dederis commoda, miles ero.

“Rómulo, solo tú supiste dar retribución a los soldados:/ si me das estas retribuciones, seré soldado”. [Ovidio, *A.A.* 1.131-132]

Un acto secundario de violencia simbólica lo constituiría el colectivo “las sabinas”, donde el carácter grupal de la referencia diluye el sufrimiento individual. Y cuando conocemos el nombre propio de una de las forzadas es, precisamente, para aplicarle los valores que el sistema patriarcal atribuye habitualmente a la mujer: la sumisión, la búsqueda de concordia y la defensa de la familia por encima de todo. Tras un largo periodo de guerra entre romanos y sabinos, las jóvenes sabinas raptadas, que ya habían tenido descendencia con sus raptos, encabezadas por Hersilia (Plutarco, *Rom.* 19), se interpusieron entre los contendientes llevando a sus hijos en brazos y les rogaron que dejaran de luchar padres contra esposos, concluyendo el episodio con un tratado de unión entre romanos y sabinos (Ovidio, *Fast.* 3.203-228).

stant acies: sed utra di sint pro parte rogandi

eligite; hinc coniunx, hinc pater arma tenet.

quaerendum est viduae fieri malitis an orbae.

“Los ejércitos están formados; pero por cuál de los dos bandos debemos rogar a los dioses./ Elegid: en este sostiene las armas el esposo, en aquel, el padre./ Hay que preguntarse si preferís ser viudas o huérfanas”. [Ovidio, *Fast.* 3.209-211]

Aunque no nos detendremos más en ello, señalaremos que al igual que un acto violento contra las mujeres da origen a la monarquía romana, otra violación mitológica, la de Lucrecia²²¹, termina con ella y da paso a la República.

El principal repertorio mitológico de la literatura clásica lo constituyen las *Metamorfosis* de Ovidio, fuente a la que han acudido a lo largo de la historia con veneración todos los poetas que se han interesado por los mitos grecorromanos. Ovidio dio forma literaria de modo admirable a muchos episodios que por otras fuentes solo se conocen

²²¹ Livio, 1.57-59 y Ovidio, *Fast.* 2.721-852)

fragmentariamente y fijó para la posteridad las variantes en las que el mito se ha transmitido. El poeta de Sulmona recoge la tradición anterior y la expone con unos principios estéticos que han condicionado en buena parte su transmisión posterior.

Entre los 250 episodios de las *Metamorfosis* encontramos también numerosos casos de raptos, violaciones y violencia contra la mujer. Las narraciones ovidianas sobre Apolo y Dafne o el rapto de Europa, por no citar más, se han convertido en motivo de inspiración artística para poetas, pintores y escultores a lo largo de los siglos, independientemente de movimientos o corrientes imperantes, pero raramente se ha reconocido en ellas el componente implícito de violencia que conllevan, sino que, al contrario, se han impuesto unívocamente los elementos más superficialmente emocionales y, fundamentalmente, estéticos, como ha señalado oportunamente Diane Wolfthal²²².

Las escenas de violencia contra la mujer, que parten de una consideración androcéntrica de superioridad del varón, se insertan con naturalidad en el relato mítico, sin que se perciba en su exposición ningún elemento que delate la excepcionalidad del comportamiento, precisamente porque este no se consideraba excepcional, sino usual. Tomemos como ejemplo el relato de Tetis y Peleo (*Met.* 11.221-265). Habiendo rechazado Júpiter tener relaciones con la nereida Tetis, por haber profetizado el viejo Proteo que su hijo superaría las hazañas del padre y sería considerado más grande que él, la ofrece a su nieto Peleo. Ella, sin embargo, lo rechaza y logra escapar a su fuerza cambiando de forma:

*illic te Peleus, ut somno vincta iacebas,
occupat, et quoniam precibus temptata repugnas,
vim parat, innectens ambobus colla lacertis;
quod nisi venisses variatis saepe figuris
ad solitas artes, auso foret ille potitus;*

“Allí te atrapa Peleo, cuando yacías vencida por el sueño/ y, como te resistes a sus intentos con súplicas,/ él te fuerza enlazando tu cuello con ambos brazos;/ si no hubieses recurrido a tus acostumbradas artes, cambiando a menudo la figura, aquel hubiera logrado su propósito” [*Met.* 11.238-242]

²²² Diane Wolfthal, *Images of Rape: The "Heroic" Tradition and its Alternatives*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Proteo, entonces, le da el siguiente consejo para vencer los ardides de Tetis:

*'Aeacide,' dixit 'thalamis potiere petitis,
tu modo, cum rigido sopita quiescet in antro,
ignaram laqueis vincloque innecte tenaci.*

“Éacida, dijo, para lograr el tálamo que pretendes,/ simplemente, cuando repose dormida en la fría cueva,/ tú, sin que lo note, ácala con lazos y ligaduras resistentes”
[Met. 11.250-252]

Finalmente, Peleo consigue su propósito sin atender en ningún momento a la voluntad de la diosa. Abalanzándose sobre ella, consigue inmovilizarla hasta que se rinde:

*tum denum ingemuit, 'ne' que ait 'sine numine vincis'
exhibita estque Thetis: confessam amplectitur heros
et potitur votis ingentique inplet Achille.*

“Entonces, finalmente, da un gemido y dice: ‘vences no sin ayuda divina’; se mostró como Tetis y así entregada la abraza el héroe, logra sus deseos y engendra al gran Aquiles”. [Met. 11.263-265]

3.2.3. “La mujer es siempre cosa incierta y mutable”.

La consideración sobre la mujer no adquiere mejor tratamiento en la *Eneida* de Virgilio, aunque en una primera lectura pudiera destacarse el protagonismo activo de algunos personajes femeninos: Dido, Lavinia, Camila. Sin embargo, veremos enseguida que la mujer es presentada en la obra cumbre de la épica latina como un elemento circunstancial para el desarrollo de la historia, necesario tan solo para poner de relieve algunas cualidades del varón o para definir mejor su personalidad, y que casi todas ellas constituyen un estorbo para el cumplimiento de la misión heroica encomendada por los dioses a Eneas. Y, la primera de todas, su propia esposa Creusa, modelo de mujer sumisa e indefensa, que queda abandonada incluso antes de salir de Troya (*Aen.* 2.738-740), porque así lo requería el posterior desarrollo de los acontecimientos en Italia.

Por herencia del pensamiento griego, la mujer es considerada en la sociedad romana como un ser inferior que se rige básicamente por los sentimientos y no por la razón, en una

suerte de debilidad moral (*impotentia muliebris*) que le resta competencia a la hora de ocupar determinados cargos y tomar decisiones relevantes incluso para ella misma. Séneca (*Const.* 14.1) se refiere a la mujer como *imprudens animal* y *cupiditatum incontinens* (“animal imprudente incapaz de refrenar sus deseos”), voluble y fluctuante en sus propias resoluciones: *Nihil est tam mobile quam feminarum voluntas, nihil tam vagum* (“Nada es tan cambiante como la voluntad de las mujeres, nada tan inconstante”) (Séneca, *De remediis fortuitarum*, XVI, 4).

En esta idea de la fácil mudanza del criterio femenino abundaron otros autores principales como Terencio [*Hec.* 312: *illae mulieres sunt ferme ut pueri levi sententia* (“esas mujeres son casi como niños, de pensamiento ligero”)] y Catulo [70.3-4: *sed mulier cupido quod dicit amanti, / in vento et rapida scribere oportet aqua* (“pero lo que dice una mujer a su amante apasionado/ en el viento conviene escribirlo y en el agua rápida”)²²³], por citar solo algunos²²⁴. Pero será el propio Virgilio el que lo plasme con toda rotundidad en un verso convertido en máxima de la misoginia romana: *varium et mutabile semper femina* (“la mujer es siempre cosa incierta y mutable”) (*Aen.* 569-570).

Quien así habla es Mercurio dirigiéndose en sueños a Eneas y animándole a partir del lado de Dido por mandato de Júpiter, recordándole los altos designios que los dioses le tienen reservados. La reina cartaginesa, bien que involuntariamente, por la intervención de Juno y Venus, se ha convertido en un obstáculo para la misión trascendental que el héroe tiene encomendada, tal como Circe lo fue para Odiseo. El amor surgido entre ambos retiene al héroe lejos de su destino triunfal y, por ello, no cabe más que el abandono y el subsiguiente suicidio de la mujer enamorada, guiada en su comportamiento más por la pasión que por la razón. El varón sigue adelante con su misión gloriosa sin atender a las veleidades femeninas y a esta, temerosa del destino ignominioso que le aguarda (*te propter eundem extinctus pudor*, “por tu culpa perdí mi pudor”, *Aen.* 4.321-322), no le queda más salida que darse muerte a sí misma.

²²³ Nadejda V. Popov, “Escribiendo en agua: Catulo 70 y 72”, *Nova tellus*, vol. 21, nº 2, 2003, págs. 93-11.

²²⁴ Calpurnio Sículo, 3.10: *mobilior ventis, o femina!* (“Oh, mujer, más mutable que el viento”). Propertio, 2.9.33-36: *non sic incerto mutantur flamine Syrtes, / nec folia hiberno tam tremefacto Noto, / quam cito feminea non constat foedus in ira, / sive ea causa gravis sive ea causa levis.* (“Las Sirtes no cambian tanto con el incierto viento/ ni las hojas se estremecen tanto con el Noto invernal,/ como rápidamente se deshace un pacto en la ira femenina,/ sea el motivo grave o sea el motivo leve”). Plauto, *Mil.* 455-456: **Ph.** *si omittis, isto me intro ituram quo iubes. / Sc.* *Ecce omitto. Ph.* *At ego abeo missa.— Sc.* *Muliebri fecit fide* (“Filocomasio: si me sueltas, entraré donde me ordenes./ Esceledro: Venga, te suelto. Fi: Pues ya que estoy suelta, me marchó. Es: Lo hizo con lealtad mujeril”), etc.

Esta inestabilidad emocional, producto con frecuencia de la locura o el delirio, que obliga a la mujer a cambiar constantemente de estado de ánimo, cuenta con numerosos ejemplos en la *Eneida*: las mujeres troyanas se arrepiente enseguida después de haber prendido fuego a los barcos (V.678), las mujeres latinas secundan la causa de Amata y Turno con entusiasmo, pero maldicen los planes de boda del caudillo tras la primera derrota (11.215-218). Ambos episodios ejemplifican también el papel secundario que la mujer tenía en la épica, limitándose su actividad en la mayoría de las ocasiones, tal como ha señalado Dulce Estefanía, a escenas periféricas de llanto y lamento, la mayor parte de las veces colectivas: “como personajes colectivos las mujeres se limitan, por lo general, a llorar, clamar, quejarse, orar, temer, sin llegar nunca a dialogar”²²⁵. Del mismo parecer son Schniebs y Nasta, que califican el discurso colectivo de las mujeres como “monológico, indiferenciado y patético”²²⁶.

Otro de los personajes femeninos destacados es la doncella guerrera Camila²²⁷, figura que nos remite a prototipos míticos como las amazonas o Atalanta. Se trata de un sujeto poético al que el autor contempla con simpatía, aunque forme parte del ejército enemigo, precisamente por poseer unas cualidades que lo apartan de su condición de mujer. En la presentación de la combatiente (7.803-817) el poeta recalca como especialmente relevante lo que separa su figura del modelo de comportamiento general atribuido a la mujer y lo que la asemeja a los atributos masculinos, destacándolos como valores positivos. Se le otorga a Camila un carácter heroico precisamente porque no parece mujer, sino varón:

*bellatrix, non illa colo calathisque Minervae
femineas adsueta manus, sed proelia virgo
dura pati cursuque pedum praevertere ventos.*

“Guerrera, a la rueca o a las canastillas de Minerva/ no están acostumbradas sus manos femeninas, sino que, virgen, / soporta duros combates y adelanta los vientos a pie” (*Aen.* 7.805-807).

²²⁵ Dulce Estefanía Álvarez, “Las madres en la *Eneida*”, *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión* (coord. por Esteban Antonio Calderón Dorda, Alicia Morales Ortiz), Signifer Libros, Madrid, 2007, págs.77-116, pág. 78.

²²⁶ A. Schniebs y M. Nasta, “Discurso femenino y persuasión en la *Eneida*”, en *El discurso femenino en la literatura grecolatina* (E. Caballero, E. Huber y B. Rabaza, coords.), Homo Sapiens, Rosario, Santa Fe (Argentina), 2001, págs. 359-378, pág. 363.

²²⁷ Vicente Cristóbal, “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios clásicos*, nº 94, 1988, págs. 43-64.

Finalmente, Lavinia cumple en la *Eneida* el papel de Helena en la *Iliada*: ser el motivo de guerras y discordias, provocar el enfrentamiento entre pueblos. Con la expresión *causa mali tanti coniunx* (“esposa causa de tanto mal” 6.93), Lavinia abandona el papel de Penélope que había desarrollado hasta entonces en relación con Dido/Calipso y se transforma en la mujer causante de las desgracias de su pueblo, en una estela acusatoria que arrancara ya con el mito de creación de la primera mujer, Pandora. Hija del rey Latino, era pretendida por Turno, caudillo de los rútilos, pero un oráculo había predicho que la princesa tendría que casarse con un hombre llegado del mar que crearía un gran imperio. Despechado, y bajo la influencia de Juno, Turno declaró la guerra a Eneas, que lo vence y desposa a Lavinia. Su papel en la obra es totalmente pasivo, sin que el personaje tenga ninguna actuación relevante ni intervención directa. Sin embargo, su figura se eleva a símbolo de discordia y, aunque para ello no se cuente en absoluto con su voluntad, como acostumbra a hacerse con la mujer en la sociedad antigua, el planteamiento androcéntrico de la leyenda transfiere a su persona la culpabilidad de un conflicto que, sin embargo, obedece en realidad a otros presupuestos muy diferentes²²⁸.

3.3. La rebelión de las poetas. De la topicidad a la desmitificación.

Frente a este planteamiento de partida, que no mejoró en los siglos siguientes, sino que continuó dando solidez a unos presupuestos iniciales bien afianzados y hasta sublimados con el tiempo por la autoridad y el respeto concedido a los clásicos, las mujeres escritoras comprometidas con la causa del feminismo se enfrentan en un primer momento al fenómeno mitológico como a un territorio claramente hostil. Se trata de una tradición heredada construida exclusivamente por el hombre para su propio provecho, un sistema de signos y significados que no oculta su vocación dominadora y que pretende perpetuar un código estricto de creencias y costumbres de carácter exclusivamente patriarcal. Pero, por otra parte, el universo de la mitología constituye un grandioso campo de materia literaria que la escritora no puede abandonar en su tarea creativa, por hallarse en él un caudal inmenso de contenidos cuya renuncia empobrecería enormemente cualquier discurso literario. La mujer escritora en general y la poeta en particular se enfrenta, pues, a la paradoja de tener que disponer de un riquísimo material lírico y filosófico construido, sin embargo, con una voluntad incompatible

²²⁸ Sobre el papel de la mujer en la *Eneida*: Eugenio Hernández Vista, “Ana y la pasión de Dido en el libro IV de la *Eneida*”, *Estudios clásicos*, Tomo 10, nº 47, 1966, págs. 1-30; Josefina Moreno, “La mujer en *La Eneida*”, *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984, págs. 395-404.

con su propia vocación emancipadora, contradicción que en algún caso se resuelve, al menos inicialmente, con un rechazo frontal hacia el componente mitológico por considerarlo caduco y castrador:

(...)

No tengo nada de Venus ni de Neptuno y Mercurio sonrío
pero me enseña una boca desdentada, augurio de la nada,
de los actos fallidos y de las alas recortadas.²²⁹

Alice Ostriker, según ya hemos anotado, estudió a la luz del feminismo la obra de las poetisas estadounidenses a partir de 1960 para definir un movimiento literario que, a su parecer, estaba transformando la historia de la poesía. En su obra clave *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (1987)²³⁰ Ostriker dedica el capítulo final (titulado "Thieves of language: Women Poets and Revisionist Mythology") al revisionismo de la mitología llevado a cabo por estas poetisas como una estrategia para superar la imagen de la mujer que se transmite en ella, siendo la primera vez que se abordaba sistemáticamente este tema.

Ostriker parte del concepto "*revisionist mythmaking*" (creación revisionista de mitos) para aludir a la estrategia de modificación de la narración tradicional del mito (que es patriarcal y androcéntrica) con el objetivo de hacerla válida también para la expresión poética de la subjetividad femenina. La revisión de la mitología por parte de las poetisas, por tanto, pudo responder inicialmente a la satisfacción de una necesidad individual, pero ha terminado promoviendo un cambio cultural. Citando a Emily Stipes Watts, autora del estudio *Poetry of American Women from 1632 to 1945*, Ostriker²³¹ conviene en que las poetisas americanas han usado siempre el mito para enfrentarse más cómodamente a ciertos temas comprometidos para el yo femenino. En el siglo XIX, cuando la poesía americana estaba dominada por los ideales del puritanismo sexual y las normas burguesas, las mujeres poetisas recurrían a Eva o Safo como una máscara para escribir versos eróticos y a mitos como Medea o Ariadna para

²²⁹ Neus Aguado, "Todavía te deseo, sueño del irás y no volverás..." (*Ginebra en bruma rosa*, 1989), en *Ellas tienen la palabra...*, pág. 224.

²³⁰ Alice Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986. Esta obra aún no ha sido traducida al castellano, a pesar de la influencia que ha ejercido en todo el mundo en los estudios literarios de género posteriores.

²³¹ *Ibidem*, pág. 214.

abordar el tema prohibido de la ira femenina, hasta llegar a la convicción de que las caras de los mitos pueden ser nuestras propias caras, que hay que explorar adecuadamente para comprender mejor tanto al mito como a nosotros mismos. Los poemas mitológicos de las poetisas americanas de comienzos de la segunda mitad del siglo demostraron luego que “la poeta puede no solo decir Safo o Ariadna cuando la cultura no le permite decir Yo, sino que también puede desviarse o explícitamente desafiar los significados de las figuras y de las narraciones míticas. Ella puede mantener el nombre, pero cambia el juego y aquí es donde viene la creación revisionista de los mitos”²³².

Del análisis de los poemas de temática mitológica escritos por las poetisas estadounidenses, Ostriker extrae varias características comunes²³³. La primera es el tratamiento que realizan de los textos clásicos existentes, considerándolos “como postes que rodean el terreno de la verdad mítica, pero de ninguna manera idénticos a ella”²³⁴. Es decir, los poemas son representaciones de antiautoritarismo feminista frente a la praxis patriarcal de la tradición. La revisión de las narraciones mitológicas será, en palabras de Adrienne Rich, “un acto de supervivencia” para la mujer. En segundo lugar, muchos de los poemas analizados contenían una revisión de valores sociales, políticos y filosóficos, especialmente de aquellos más consagrados en la literatura occidental. Su aproximación a la mitología, por otra parte, es muy diferente al acercamiento modernista de Yeats, Pound, Eliot o Auden, pues no queda en ellas ningún resto de la nostalgia y fe en el pasado que aquellos presentan ni consideran deseable su organización social ensalzada como modélica por algunas teorías filosóficas y políticas. Ostriker lo expresa muy gráficamente: “Prufrock²³⁵ puede anhelar ser Hamlet, pero ¿qué mujer querría ser Ofelia?”. Se observa también, en cuarto lugar, que la revisión de los contenidos conlleva una experimentación en las formas (utilización de un lenguaje coloquial frente a la solemnidad de la épica tradicional, recurso a un vocabulario infantil u obsceno, uso de múltiples voces entrelazadas, mezcla de prosa y verso, etc.). Finalmente, Ostriker distingue el carácter de reivindicación colectiva que late en el interior de estos poemas, donde el “yo” se convierte frecuentemente en “nosotras”.

²³² *Ibidem*, pág. 215.

²³³ *Ibidem*, págs. 235-238.

²³⁴ *Ibidem*, pág. 235.

²³⁵ Se refiere al poema “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot (1917).

El análisis de la poesía escrita por las poetisas españolas de las generaciones de los 50 en adelante demuestra que un fenómeno semejante de *revisionist mythmaking* se da también en nuestra literatura, quizás, y dada nuestra mayor afinidad con la cultura clásica, con una intensidad más profunda que en la poesía norteamericana estudiada por Ostriker. Desde 1970 podemos enumerar casi una veintena de obras completas publicadas por mujeres poetisas que abordan la creación revisionista de mitos tal como la hemos definido, así como infinidad de poemas sueltos que ofrecen alteraciones significativas (en el tratamiento de los temas, en la evolución de los personajes, en el discurso que transmiten, en detalles pequeños o cruciales) de las narraciones mitológicas, a través de las cuales la escritora busca ofrecer nuevas lecturas de la leyenda tradicional más acordes a su sensibilidad.

A partir del análisis realizado de todos estos libros y poemas, he definido cuatro posturas fundamentales que adoptan las creadoras españolas del siglo XX para compatibilizar el uso y disfrute del corpus mitológico como fuente de inspiración poética y su decisión de enfrentarse al fenómeno literario como un instrumento no solo de carácter artístico sino también de cambio social. Estas posturas representan, en realidad, fases evolutivas que ofrecen un carácter gradual que nos llevarían desde la topificación inicial de los primeros tanteos imitativos a la creación de nuevos paradigmas mitológicos basados en los arquetipos clásicos, pasando por la desmitificación estructural de los modelos ideológicamente más rechazables. El progreso dinámico de las cuatro fases puede observarse diacrónicamente no solo como fenómeno literario en su conjunto sino también individualmente aplicado a la trayectoria de una poeta en concreto, como posteriormente realizaremos para el caso de Juana Castro, donde la aplicación práctica del modelo teórico alcanza su total cumplimiento.

3.3.1. Siguiendo los patrones tradicionales.

En primer lugar, apreciamos un uso respetuoso de las fuentes míticas canónicas, aceptando su narración y sus atributos, pero adaptando ligeramente el significado de su discurso para acercarlo a las propias posiciones militantes. Las poetisas se sienten aún obligadas a utilizar una tradición literaria creada por los hombres, al carecer de unos referentes femeninos que, como hemos visto anteriormente, han sido eliminados de la historiografía literaria hasta hace pocas décadas. Al no tener en qué apoyarse, siguen los modelos contruidos por los hombres a lo largo de la historia de la literatura, aunque observados con una mirada nueva desde la sensibilidad propia de la mujer que escribe. Es una fase, pues,

básicamente de imitación de los modelos aprendidos. Una visión todavía “femenina”, siguiendo la terminología de Showalter.

Se trata, en esta opción, de un uso puramente “culturalista” del mito, en el sentido que habitualmente se le da a este término en la crítica poética, “un ejercicio de brillantez literaria desprovisto de verdad emocional y alejado de la experiencia, que es la cantera de las emociones”²³⁶. No hay en este procedimiento literario una indagación sobre el sentido último del mito ni una reflexión sobre su transmisión ideológica, sino que se acude al repertorio de leyendas tradicionales con intención meramente estilística, para recoger allí elementos retóricos con los que componer figuras de ornato sin más intención, en la mayoría de las ocasiones, que aportar un componente estético reconocible o bien mantener un diálogo lúdico con el lector, al que se exige el conocimiento de las referencias que se aportan para la comprensión del texto. En la mayoría de estos casos, el mito cumple en el poema una función secundaria, de apoyo o sustento a otras ideas principales, que la presencia de la autoridad mítica contribuye a corroborar o reforzar. Puede afirmarse que la mujer poeta, en esta utilización del mito, realiza una reproducción mimética del lenguaje poético aprendido en la tradición literaria, sin añadir ningún componente lírico o reivindicativo propiamente femenino.

Los procedimientos más habituales de utilización acrítica del mito provienen del repertorio general de figuras retóricas y recursos estilísticos, de los que citaremos a continuación algunos de los ejemplos más sobresalientes²³⁷.

²³⁶ Guillermo Carnero, “Cuatro formas de culturalismo”, *Laurel*, nº 1, 2000, págs. 41-57 [Consulta realizada en la versión sin paginar publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/html/0029352c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ (5-11-2014)]. En realidad, el autor aporta esta definición para refutarla, pues considera el “culturalismo” que se impuso a partir de los poetas *novísimos* como una superación del “intimismo confesional” al que había quedado reducida la poesía española a finales de los años 60 del siglo XX. Entiende la “experiencia cultural”, procedente de la Literatura, La Historia o las Artes, tan válida como la “experiencia de la vida cotidiana” para expresar la autenticidad emocional.

²³⁷ Consideramos en nuestro estudio como “procedimientos” algunas fórmulas que Rosa Romojaro clasifica como “funciones” en su obra *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Anthropos, Barcelona, 1998. Creemos que recursos estilísticos como las nominaciones sustitutivas, las estructuras comparativas o los *exempla*, por citar algunos, no pueden considerarse, al menos exclusivamente, como funciones en sí mismas (entendido el término “función” en su sentido tradicional de “misión”) sino antes bien como procedimientos retóricos que sirven de apoyo argumental o formal para alcanzar otro fin. Más se ajustaría la denominación *función* al sentido que le aplica la escuela de Hjelmslev (relación o dependencia entre dos términos), por cuanto el mito en estos usos constituiría un *funtivo* (cada una de

a) *Nominación mitológica sustitutiva.*

Es uno de los procedimientos más elementales de utilización del mito como elemento lírico y el que presenta un mayor grado de topicidad. Siguiendo la definición de Romojaro, “se produce esta nominación de base erudita cuando un nombre de uso común, generalmente indicador de un fenómeno de la naturaleza, es sustituido por otro de contenido mitológico”²³⁸. Su interés poético resulta meramente estilístico, cuando no se ha convertido ya directamente en un lugar común totalmente lexicalizado. Así, Rafaela Redondo en el poema “Pájaros de primavera” (*Memoria de las estaciones*), al describir el paisaje de su tierra cordobesa, sustituye el amanecer, el sol y la luna por los nombres de los personajes mitológicos que los representan: “Los pájaros vuelan/ sobre la soledad de estos campos/ que Aurora despierta/ y Apolo dora (...)/ Del otro lado, el mar,/ naufragio de luz,/ que Selene ahoga”. Aurora Luque en el poema “Red de ferrocarriles” (*Transitoria*) escribe “Dos jubilados esperan/ huir en tren de su Parca”, utilizando el nombre genérico de las temibles diosas como sinónimo de “muerte”. Ana Rossetti, por su parte, cuando en el poema “Al mar que avistaron los diez mil” (*Otros poemas*) dice “las rudas miradas/ de quienes de servir al feroz Ares vuelven” se está refiriendo, obviamente, a los que vuelven de la “guerra”, dominio del dios nombrado. También, con frecuencia, se ha producido una lexicalización de ciertos mitos convertidos en adjetivos para designar la cualidad antonomásica por la que son más conocidos a nivel general. Por ejemplo, cuando Encarnación Pisonero en el poema “Si pudiera” (*A los pies del sicomoro*) escribe “Dudo que la clave sea una empresa jasonica” se está refiriendo a Jasón pensando en su compleja misión de la búsqueda del vellocino de oro, de donde “jasonica” vendría a significar “difícil, arriesgada”²³⁹.

las terminales de la función) de las funciones “aviso” o “apoyo doctrinal” en el caso, *verbi gratia*, de las estructuras ejemplificativas.

²³⁸ R. Romojaro, *Funciones del mito...*, pág. 17.

²³⁹ Habiendo reclamado Jasón a su tío Pelias el trono de Yolco que le correspondía, este le ordenó que primero debía conquistar el vellocino de oro, que Eetes, rey de Colco, había consagrado a Ares y estaba custodiado por un dragón. Jasón organizó la gran expedición de los Argonautas hasta la Cólquide. Allí, Eetes impuso dos tareas a Jasón como condición para la entrega del vellocino: que el héroe pusiera el yugo a dos toros monstruosos jamás uncidos y que despedían fuego por la nariz y que sembrara en un campo los dientes de un dragón. Jasón logró salir victorioso en estas tareas gracias a la ayuda de Medea, hija de Eetes.

b) *Comparaciones.*

La comparación constituye el instrumento más habitual de acercamiento a la mitología clásica. Se trata también de un procedimiento retórico de raíz igualmente erudita que, en nuestro caso, tiene a un personaje o episodio mítico como referente o imagen. El apartamiento del tópico y de la expresión lexicalizada marcará el grado de originalidad del poeta en la búsqueda de afinidades y analogías de los términos comparados. La conexión entre el término real y la imagen mítica puede establecerse mediante tres procedimientos: símil, metáfora y alegoría.

En el símil, los nexos gramaticales actúan como indicadores de la relación asociativa. Encontramos por doquier abundantes ejemplos de esta formulación comparativa, no solo en poemas de expreso contenido mitológico, sino también en otros en los que la expresión mítica resulta meramente circunstancial y por ello, casi siempre, con un alto grado de topicidad. En el poema “Retrato gongorino” (*Las moras agraces*) de Carmen Jodrá, por ejemplo, hallamos un encadenamiento de comparaciones con figuras mitológicas para describir al personaje que se pretende:

(...)
que alto más que Cipariso
que Jacinto fragante
y más ensimismado que Narciso
y orgulloso que Apolo ser pudiera.
(...)

En otro poema del mismo libro, “Anacreóntica”, se compara al servidor de vino con el joven Ganimedes, aunque sin citarlo expresamente: “muchacho semejante al garzón de Ida”. A esta sencilla formulación sintáctica recurren también Encarnación Pisonero en el poema sin título de su libro *Si se cubre de musgo la memoria* que comienza: “Guardabas tu secreto como alianza prometeica”; o la misma autora en “Ya no soy el corcel” de *A los pies del sicomoro*: “y temo que la duda/ me desintegre como a Eurídice”; o Pilar Paz Pasamar en “La palmera arrancada” (*Sophia*, 2003): “De cuajo, las raíces al aire, la palmera./ Como Dafne raptada sin apresuramiento”.

Cristina Peri Rossi en “Las musas inquietantes” (*Europa después de la lluvia*, 1987) recoge una de las comparaciones más tópicas para referirse a una persona viajera: “pensando que he recorrido tantos kilómetros,/ como Ulises, cruzando cielos y mares”. También Ulises y su astucia son tomados como referente comparativo por Andrea Luca en el poema “Alarga tu lengua hasta donde yo estoy...” (*En el banquete*), con una alusión incluida al poder seductor de las Sirenas: “y una lejana música de piano/ para engañar los oídos de aquellos/ menos sagaces que Ulises”. Aurora Luque, en “Hiporquema” (*Problemas de doblaje*) relaciona los participantes en la antigua danza coral con las Cárites:

Todos los imposibles
ataviados con túnicas de color imposible
danzan, como las Gracias, lentamente y en círculo;
gozosos de saberse descarnados
en torno a mi cabeza mordida de deseo.

Clara Janés en su libro-poema *En busca de Cordelia* caracteriza también al personaje comparándolo en su belleza con personajes mitológicos famosos por su hermosura:

(...)
Cogeré a Cordelia
y me la llevaré lejos.
Es tan hermosa que Ulises podría confundirla
con Nausica,
y para eso prefiero que Paris la tome por
Helena.
(...)

Elsa López en “Las grúas del muelle” (*Mar de amores*) establece, con ausencia de nexos gramaticales, una apesadumbrada comparación entre tan gigantescas maquinarias portuarias y el caballo de Troya, acentuando con la traslación temporal la desolación de un paisaje industrial carente de emociones:

(...)
Las grúas de colores se recortan al aire.

Son torres. Son murallas. Son tijeras. Son alas.

Son monstruos descarriados

(...)

(Los caballos de Troya

no inspiraron jamás tanta amargura).

(...)

En cuanto a la metáfora mitológica, encontramos múltiples ejemplos de diversa tipología, desde la metáfora-palabra, donde el nombre mítico propone una identificación total entre término comparante y comparado, con ausencia del segundo, hasta la llamada metáfora *in praesentia*, en la cual aparecen los dos términos que se comparan. En el poema 27 del *Libro de alienaciones* de Clara Janés, la identificación, en una metáfora pura, se produce entre Sísifo y un molino de viento. El trabajo cíclico del molino se iguala con el castigo infernal del rey de Éfira, marcando la inutilidad del esfuerzo de ambos a través de una expresiva repetición interrogativa. Una segunda metáfora, más audaz todavía, iguala el vacío que arrastran las aspas del molino con la roca que Sísifo debía empujar eternamente:

Gira

el molino de viento

que nada muele

y arremeten sus aspas

contra el pecho

con su perpetua

incógnita,

rompiendo los tejidos.

¿Para qué?

¿para qué?

¿para qué?

Sísifo cuya piedra es el vacío.

¿Para qué?

¿para qué?

Isabel Rodríguez, por su parte, en “Calles de la villa” (*Íntimo laberinto*, 1990) traslada el laberinto de Creta al intrincado Barrio de la Villa de Priego de Córdoba, un conjunto andalusí de callejuelas sinuosas y estrechas que evocan la morada del Minotauro:

(...)

Dédalo inextricable de hermosura,
súbitamente abierto sobre el mar
del vertical abismo
que abruptamente cae hacia la Vega.
Interminablemente te transito,
me busco sin cesar en tus recodos;
en vano trato de encontrar el hilo
perdido de mí misma,
el mágico cordel que me conduzca
hacia un desconocido Minotauro.

Carácter geográfico presenta también la metáfora de Elsa López en “Inevitable océano” (*Inevitable océano*), donde la figura mitológica representa en esta ocasión a la isla de La Palma, la patria de la autora, de la que siente nostalgia al partir: “¡Maldito Prometeo por siempre encadenada/ a su amor y a sus cumbres!”.

En otros casos, por el contrario, el comparante metafórico aparece como atributo del término real. Así, Carmen Conde en el poema “Lluvia en mayo” (*Mi fin en el viento*) escribe: “Tu cuerpo es el de Venus en la orilla”, recurriendo al tópico de Venus como encarnación del ideal de belleza femenina. En el poema “Lotófagos” (*Paranoia en otoño*) de Juana Castro, donde se establece una identificación entre el poder narcótico de los besos del amado y la flor de loto que retenía a los compañeros de Ulises, encontramos una fórmula poética intermedia entre las anteriores, con la presencia de los dos términos comparados pero sin enlace verbal entre ellos: “y devorar tus labios eternamente lotos”. También Rosa Ángeles Fernández en “Quédate tal como estás...” (*Idolatría*) convierte en “ninfas sonrojadas” una “hilera de rosas”. Aunque el caso más extremo de esta modalidad de metáfora lo encontramos en el poema “El paraíso” (*Narcisia*) de Juana Castro donde, en una fusión ejemplar entre distintas mitologías (en este caso, la clásica y la bíblica) se produce una identificación entre la serpiente del Edén (ser maligno que provocó la pérdida del ser humano) y las sirenas (monstruos que atraían

con sus cantos a los marineros hasta las rocas para hacerlos naufragar): “Sirena la serpiente, con su canto de trébol/ inspiraba aquel sueño detenido en sus ramas”. La comparación se produce aquí sin nexos de contacto ni verbos de enlace, sino que, mediante una abstracción simbólica, el término “sirena” se ha convertido en adjetivo calificativo con el significado de “ser perverso”, al haber extraído por antonomasia la propiedad expresada con el apelativo.

Mediante una construcción preposicional, Josefa Parra en “Libérame del hondo presagio de la muerte” (*Elogio a la mala yerba*) une el término real y el imaginario cuando identifica la acción destructora del tiempo con la monstruosa Esfinge que devoraba a los caminantes: “Di mi enigma secreto/ antes de que la esfinge del tiempo me devore”. Del mismo modo procede Almudena Guzmán en “Leo lo que escribí de ti y de mí...” (*Calendario*), personificando en Atlante la fuerza poderosa que sostiene el universo conflictivo de una relación de pareja: “Leo lo que escribí de ti y de mí (...)/ contenida por el Atlante de la risa”.

Tampoco falta, en fin, la metáfora aposicional explicativa, como en el poema “Venus amarilla” (*La hora emocionada*) de Elisabeth Mulder al describir a una mujer oriental: “Musmé de cuento, maravillosa/ Venus de Oriente, geisha preciosa”. En el poema “Regina pacis” (*Narcisia*) de Juana Castro encontramos un bello ejemplo de este mismo tipo, con la particularidad de que tanto el término A como el B pertenecen al ámbito de la mitología clásica: “cuando zeus, centauro de abedules, en su aliento derrama adormideras sacras”. También Ana Rossetti, en “Murmulllos en la habitación de al lado” (*Los devaneos de Erato*) utiliza este formato en la comparación metonímica que realiza de su amante al destacar su cabeza de rizos alborotados “cual víboras”: “Duérmete sobre el liso vientre,/ Gorgona seductora”.

Aurora Luque en “Gel” (*Carpe diem*) convierte una simple ducha en una experiencia cosmogónica a través de una metáfora continuada:

(...)

De pronto el gel recuerda –su claridad lechosa,
su consistencia exacta– el esperma del mito,
el cuerpo primitivo y trastornado de Urano,
un susurro de olas mar adentro
y una diosa que aparta

los restos de otra espuma de sus hombros.

(...)

María Victoria Reyzábal, en el poema XL de *Ficciones y leyendas*, aporta una atrevida metáfora en función sintáctica de complemento régimen, creando la imagen *poeta=Casandra* partiendo de la condición de Casandra como persona dotada del don de la adivinación pero condenada a no ser creída y comparándola con la propia condición del poeta, que también *sabe* más que el común de los mortales e intenta sin éxito explicarlo. "Morir de Casandra" expresaría el intento inútil de comunicar ciertas situaciones o sentimientos que no pueden ser creídos o comprendidos por los demás. Se trataría, además, de un caso de hipóstasis simbólica, por cuanto la figura mítica ha sido objeto de un desplazamiento semántico, de carácter metonímico, por el cual el signo se ha convertido en representación simbólica de una categoría abstracta.

el poeta sufre pues sabe
e intenta decir lo imposible
por eso lo expulsan
lo condenan a morir de Casandra

Algo semejante ocurre, como estudiaremos más detenidamente en otro lugar, en el poema "Rosal chino" de Almudena Guzmán:

(...)
yo estaba en Jumbo buscando la sección carnicería
y me perdí en el laberinto de Knossos
de los detergentes
sin más ariadna que mi carrito;
(...)
hasta que ya no pude alejarme más
porque me topé de bruces con el minotauro,
una gorda que iba a meterte a ti,
al cautivo más apuesto que habían visto nunca mis ojos,
entre las rejas infames de una cuadriga;
(...)

Ariadna se convierte en representación de la “ayuda eficaz en circunstancias difíciles”, recordando su colaboración con Teseo para hallar la salida del Laberinto. Lo mismo sucedería con “me topé de bruces con el minotauro”, donde el monstruo asume el atributo de “ser amenazante o peligroso”. Por su parte, "me perdí en el laberinto de Knossos/ de los detergentes" contiene otra hilarante imagen al identificar la complejidad de los pasillos de un gran centro comercial con la intrincada construcción de Dédalo en Creta.

c) *Exempla.*

El mito se toma habitualmente en poesía como ejemplo con el cual ilustrar o autorizar un planteamiento lírico o una opinión subjetiva, a los que de este modo se les confiere un carácter universal. Inicialmente en la literatura el mito se aportó como aviso o advertencia frente a ciertos comportamientos, para pasar posteriormente a servir de apoyo a un determinado aserto doctrinal, que acabó muchas veces derivando en la moralización cristianizada de los mitos.

Un ejemplo canónico de *exemplum* mitológico nos lo ofrece el Soneto VII (*Desengaños de amor fingido*, 1984) de Elena Martín Vivaldi, donde la autora, queriendo homenajear al poeta barroco Pedro Soto de Rojas, compone una estructura típicamente clasicista en la que los cuartetos contienen la narración de la fábula y los tercetos, introducidos por el “Así yo”, desarrollan la aplicación moral. Por lo demás, el mito no cumple en este poema una función meramente estilística, no obstante lo artificioso de su expresión, sino que incluye una de las claves interpretativas de la poesía de Elena Martín Vivaldi: la expresión sincera de su propio sufrimiento amoroso y la necesidad de publicarlo como exigencia de la mujer escritora de dejar constancia de su personal experiencia en la construcción de una nueva identidad femenina en la que esta ya no es solo objeto sino sujeto de su propia existencia²⁴⁰.

Por montes y por prados, en desvelo,
corre tras de Narciso desolada
Eco, la ninfa, en súplica callada
perdida al viento, cómplice del cielo.

²⁴⁰ Concepción Argente, “La palabra de eco. La palabra de Elena Martín Vivaldi”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, nº1. Julio–Diciembre, 2013, págs. 9-15.

Consumida de amor, en tanto celo,
sólo queda la voz enamorada,
clamando, día y noche, entre su nada:
hondo el gemido de su eterno duelo.

Así yo, de este amor sin esperanza,
puse en mi acento el eco más dolido,
siendo mi voz de aquella a semejanza.

Y por montes y valles van mis quejas
con sonos de mi muerte y de tu olvido
pues cuanto más me tienes, más me dejas.

Como en otros procedimientos de carácter retórico que tienen el material mitológico como elemento discursivo, en la poesía contemporánea la aproximación al mito con función ejemplificadora se realiza también en ocasiones desde el distanciamiento irónico. La alusión mítica compone un marco de referencia con el que se compara la peripecia particular del yo poético. Así, Inmaculada Mengíbar, en el poema "Ícaro" del libro *Pantalones blancos de franela* (obra que gira en torno a la relación de pareja en la sociedad actual) utiliza el título para despertar en el lector la evocación de la figura mítica y su leyenda, la cual se proyecta sobre el poema como apoyo a su circunstancia personal, con la cual se establecen paralelismos simbólicos (el laberinto se asemeja a los conflictos de una relación de pareja de la cual uno quiere escapar).

Me dice que le doy cien mil vueltas.
Que cómo
puede ser.
(¿Y qué se hace
antes de salir de un laberinto?)

d) *Juegos de palabras.*

El recurso al mito para la construcción de figuras estilísticas resulta un procedimiento habitual en el uso más convencional de la tradición. En algunos casos se busca el juego de palabras más o menos ingenioso mediante el empleo de expresiones lexicalizadas: “porque el hombre olvidó, en su violencia,/ que cada ser lleva un talón de Aquiles” (Encarnación Pisonero, *El jardín de las Hespérides*). Aurora Luque recurre a un juego de polisemias en su poema “Desolación de la sirena” (*Transitoria*), que incluye, además, una reflexión metalingüística:

Sirena. Las sirenas. La palabra sirena.

Cómo se desmoronan

Las palabras radiantes, portadoras

De gérmenes de mito.

Escuchó a las sirenas. Escucho una sirena.

Sólo queda en las sílabas Un eco atroz de de alarma

Y el ruido de la muerte.

¿Será una enfermedad

mortal la del lenguaje?

La diversidad de significados que puede contener una misma palabra le sirve también a Blanca Andreu (*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*) para sus variaciones en torno al término “caballo”, que igual designa al artilugio mitológico contra los troyanos que a una sustancia alucinógena:

Di que querías ser caballo esbelto, nombre

de algún caballo mítico,

o acaso nombre de Tristán, y oscuro.

Dilo, caballo griego, que querías ser estatua desde hace diez

mil años,

(...)

3.3.2. Desmitificación de los modelos legados por la tradición.

En este proceso de toma de conciencia de la situación de la mujer en el universo literario, llega un momento en que las escritoras se sienten obligadas a rechazar las enseñanzas de unos modelos icónicos creados para subyugar a su género y se proponen su destrucción. La intención no es acabar con la leyenda en sí, con la belleza poética de sus componentes narrativos o la profundidad emocional de sus personajes, sino cuestionar la universalidad de su mensaje, poner de relieve los patrones históricos de dominación que transmiten y, a partir de ello, subvertir los valores androcéntricos que contienen. Para despojar al mito de una solemnidad que arrastra consigo siglos de dominio patriarcal, las poetisas utilizan diversas estrategias:

a) *La parodia y la ironía.*

Ambos recursos se convierten en armas eficaces con las que “desarmar la simbolización verbal de la ideología patriarcal”²⁴¹. En la obra de Ana Rossetti, según veremos más adelante, la parodia se constituye en un “poderoso agente subversivo” que resta autoridad y solemnidad al discurso patriarcal heredado visible en diversos ámbitos de la cultura, incluido el mitológico. Inmaculada Mengíbar, por su parte, recurre a la ironía en poemas como “Cosas de mujeres” (*Pantalones blancos de franela*), donde la solemnidad del mito desaparece al contraste con una nueva realidad en el mundo de la mujer, cuando el elemento femenino se convierte en agente y el masculino en paciente y se insinúa una voracidad sexual que choca con las convenciones unidireccionales de la tradición.

Pero seamos realistas:

Penélope, cosiéndole,
no es más feliz que yo
ahora mismo rompiéndole
la cremallera.

Mercedes Escolano, por su parte, en el poema X de *Estelas* despoja de toda reverencia al barquero Caronte convirtiéndolo en un “viejo avaro” preocupado por el valor de la moneda

²⁴¹ María Rosal Nadales, “Las poetisas de fin de siglo. Aspectos formales”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXIII, 2010, págs. 239-251, pág. 247.

que los difuntos le ofrecen en su viaje al Hades. Mediante la transformación del personaje mitológico en una figura arquetípica de la comedia, el viejo venerable encargado de la tétrica función de transportar las almas de los muertos por el Aqueronte, queda reducido a un ser risible y mezquino, ajeno a cualquier consideración o miramiento.

Caronte cogió la moneda colocada
en mis labios. No debió parecerle
oro suficiente para el largo viaje.
Por un momento temí que el viejo avaro
se negara a remar por tal miseria.

El contraste entre la solemnidad épica de la formulación mítica (“Agamenón conquistará Troya”) y la nimiedad insignificante de la anécdota cotidiana (la aparición de la primera cana en una mujer) con la que se compara le sirve también a Almudena Guzmán en su poema “Hoy he descubierto mi primera cana...” (*Zonas comunes*) para desmontar a través de la ironía la gravedad varonil que representa el episodio mítico y contribuye a su invalidación en la conformación de arquetipos perpetuadores de valores rechazables desde la sensibilidad femenina.

b) Intertextualidad.

La formación cultural y literaria de las poetisas se manifiesta con frecuencia a través de la intertextualidad que se observa en sus poemas en un diálogo con la tradición que la actualiza mediante su inclusión en contextos que inicialmente le creeríamos ajenos. La intertextualidad puede manifestarse tanto mediante simples alusiones a citas de otros autores como a través de la inclusión de textos literales. En “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal” de Ana Rossetti encontramos una evidente alusión a Catulo, no solo en el nombre de la compañera (Lesbia) sino también en sintagmas, como la “provisión de besos” (que nos remite a *da mi basia mille*, Catulo, 5; *tam te basia multa basiare*, Catulo, 7) o los “vigías” que impiden la consumación amorosa (*malus*, Catulo, 5; *curiosi*, Catulo, 7). También en el poema “Diotima a su muy aplicado discípulo”, de la misma autora, encontramos un guiño intertextual al *Banquete* de Platón, donde Sócrates, en el preámbulo a su famoso discurso, se refiere a Diotima como “la que me enseñó los asuntos del amor” (ἐμὲ τὰ ἐρωτικὰ ἐδίδαξεν 201d).

Clara Janés, por su parte, incluye en diversos poemas de *Creciente fértil*, anotando su procedencia, citas expresas de textos literarios hetitas, sumerios o acadios que adquieren un renovado vigor en el contexto erótico del nuevo conjunto poemático. Las palabras en cursiva (así en el original) del siguiente poema proceden de la recopilación de textos literarios hetitas de Alberto Bernabé²⁴².

Como Ishtar frente a Hedammu cuando quiso apareo,
presa en temblores bajaré al mar y cantaré.
Levantaré mis miembros en desnudo de estrella
para que así aparezca tu rostro entre las aguas,
y arrojaré en la playa, altiva, mi osadía:
*“La cólera me cubre como los matorrales
a los montes”*, clamaré.

La intertextualidad puede abarcar la inclusión de palabras en otros idiomas, también en los clásicos griego y latín, unas veces con intención lírica y otras paródica. Este último caso observamos en el poema *“Menin áeide thea”* de Carmen Jodra (en *Veinticinco poetas españoles jóvenes*), cuyo título transcribe del griego el comienzo de la *Ilíada* (μῆνιν ἄειδε θεὰ “Canta, musa, la cólera”) en unos versos que despojan a la tradición de toda su grandeza al emplearla con fines meramente utilitaristas. El poema comienza con un tono elevado, al modo de la épica clásica, con su apóstrofe y sus múltiples epítetos, para poco a poco ir descubriendo la trampa hasta adoptar, parodiándolo, el frío lenguaje administrativo propio de las bases de un concurso literario.

Oh Musas de la Hermosa cabellera,
castas hijas de Zeus, que en la cumbre
del Helicón sagrado entonáis cantos
a la augusta Hera argiva y a Febo Apolo
y Atenea ojizarca, concededme
la habilidad e inspiración divina
de escribir un relato o cuento corto

²⁴² Alberto Bernabé (ed.), *Textos literarios hetitas*, Editora Nacional, Madrid, 1979.

de entre tres y seis páginas, con letra
Arial de doce puntos, veinticinco
palabras cada línea, a doble espacio
y presentado bajo lema o plica,
para poder ganar un premio o dos
y ver un poco de dinero fresco.

Intención paródica, por su parte, demuestra Carmen Jodra en “Amor y Psique” (*Las moras agraces*) cuando mezcla la descripción de la diosa con la letra un villancico popular castellano:

La diosa se está peinando
entre cortina y cortina;
los cabellos son de oro;
el peine de plata fina,
y entre pasada y pasada
toma néctar y ambrosía.

c) Fusión de distintas mitologías, antiguas y modernas.

Como modo de restar autoridad a una tradición cultural específica, se recurre habitualmente a la mezcla de tradiciones en contextos a veces incompatibles con los modelos originales. Veremos como Ana Rossetti funde la tradición clásica y la judeo-cristiana en poemas como “Paris” (*Los devaneos de Erato*): “y tres diosas/ quieren morder contigo la manzana”, aludiendo al mismo tiempo a la manzana de la discordia del juicio de Paris y a la fruta prohibida del Paraíso bíblico. También Matilde Cabello juega con la fusión al romper con la presencia de Zeus el rígido formulismo de una oración católica: “Fue mi primer poema. / Nunca crucé las lindes tapiadas de sus labios / [...] Y Zeus se hizo carne y cohabitó en el lodo” (*El culto de la espera*, 1994). O Clara Janés en el poema “Cabello de Venus” (*Lapidario*, 1988), donde une en un mismo poema la invocación a Afrodita con la celebración cristiana de San Juan y los ritos paganos de corte naturalista que acompañan tradicionalmente a esta fiesta:

(...)

Todavía te invoco, oh Afrodita,

en ese eraje pétreo que te nombra
y en la fragancia que mis brazos ciñen,
cuando a ti me someto ebria de aromas,
verbena y madreSelva que te ofrezco,
la prodigiosa noche de San Juan.

d) Lenguajes discordantes con la elevación habitual del vocabulario mitológico.

Frente al tono habitualmente solemne y elevado de los textos mitológicos clásicos de la épica y la tragedia (fuentes de las que principalmente beben los autores contemporáneos), y siguiendo más bien la estela —quizás sin saberlo— de autores más “irreverentes”, como Aristófanes o Luciano, constituye una característica general de la poesía actual la utilización de un lenguaje coloquial, vulgar, chabacano y grosero para acentuar el contraste de registros y señalar más osadamente la ruptura que se pretende. Esther Giménez en su soneto “Y si acuciase...” (*Mar de Pafos*) alude en tono paródico, con un lenguaje cercano al realismo sucio, a los inicios de la cosmogonía griega para referirse a un episodio de seducción cotidiana.

Te reto a que me enseñes a ganarte.
No es fácil desprenderse de tal trono
—recuerda qué apetito le entró a Crono,
aunque ni yo soy hija ni tú Marte,
ni yo Afrodita loca por follarte...
Pero a veces confundo y me acojono
por si te acucia el hambre o a mí el mono
y acabo digerida en cualquier parte.
Apuesto a que no sabes no saber;
pero no apuesto nada —la maestra,
desde su condición como mujer,
cuando se contradice lo demuestra.
Te reto a que me aprendas y un deber:
que salgas de una vez a mi palestra.

e) Nuevos puntos de vista sobre la narración mítica.

La estrategia consiste en presentar puntos de vista sobre el relato mitológico diferentes a los habitualmente conocidos, generalmente aportados por personajes secundarios o a los que la tradición ha obligado a guardar silencio. El caso más evidente es el de Penélope, como veremos profusamente a lo largo de este trabajo. En la *Odisea*, unas pocas breves intervenciones apenas nos transmiten muy someramente su pensamiento sobre la situación que vive, puesto que el grueso del relato se nos muestra desde los ojos de personajes masculinos²⁴³. Las poetas contemporáneas, sin embargo, han paliado con creces esta deficiencia ofreciéndonos libros enteros (*Odisea definitiva* de Luisa Castro, *El llanto de Penélope* de Ana M^a Romero Yebra o *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola* de Ángeles Reyes) y multitud de poemas individuales en los que la que habla es la esposa de Ulises en primera persona y el mensaje que transmite, como veremos, no coincide siempre con el que Homero nos contó. Baste como ejemplo, de momento, un fragmento del poema “Penélope” de Isabel Rodríguez Baquero (*Tiempo de lilas*) donde la propia protagonista desmonta el mito y descubre tajantemente su trasfondo patriarcal:

No creáis mi historia:
los hombres la forjaron
para que el sacro fuego de inventados hogares
no se apagara nunca en femeniles lámparas.

No creáis mi historia.

²⁴³ Juan Antonio López Férez ha analizado los ochenta y tres pasajes de la *Odisea* en los que aparece Penélope, definiendo a través de ellos el carácter y la personalidad de la esposa de Odiseo (“Notas sobre la Penélope de la *Odisea*”, *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morochó Gayo* (J. María Nieto Ibáñez, coord.), Vol. 1, León, 2003, págs. 307-334). Las intervenciones directas de Penélope, sin embargo, son menos frecuentes y la mayoría de ellas van destinadas a reforzar su actuación como esposa y madre, lugar tradicionalmente reservado a la mujer en la sociedad patriarcal, mientras que apenas se recogen intervenciones en su papel de reina. Así, en los cuatro primeros cantos (Telemaquia) Penélope solo habla en dos ocasiones: en *Od.* 1.337-344, donde manifiesta su malestar por el canto del aedo (intervención que es censurada duramente por Telémaco, que recrimina sus palabras y le manda volver a su habitación para ocuparse de sus labores, el telar y la rueca) y en *Od.* 4.675-841, donde mantiene breves diálogos alternativos con el heraldo Medonte, la nodriza Euriclea y el fantasma de su hermana Iptima mostrando su pesar por la partida de Telémaco y su dolor al conocer que los pretendientes planeaban matarlo. Penélope no vuelve a hablar hasta el canto 16, a partir del cual sus intervenciones son más frecuentes, pero la mayoría siguen girando en torno a su preocupación por Telémaco (como madre) o la incertidumbre por el regreso de Odiseo (como esposa).

Ni yo esperaba a Ulises,
tantas Troyas y mares y distancias y olvidos...,
ni mi urdimbre de tela
desurdida de noche
se trenzaba en su nombre.
(...)

El mismo caso observamos en el poema “La madre de Héctor” de M^a Victoria Atencia (*El coleccionista*), donde escuchamos la voz en primera persona de un personaje desacostumbrado, la reina Hécuba²⁴⁴, a la que ni siquiera se cita por su nombre, como reflejo del oscurecimiento en que casi siempre quedan los personajes femeninos del relato. Como acertadamente ha señalado Linda D. Metzler²⁴⁵, este poema incorpora una crítica a las tradiciones patriarcales (“esa ley antigua”) y literarias (pues aunque la narradora sea la madre del héroe, es él quien aparece nombrado en el título). El personaje femenino existe en cuanto que se relaciona con el masculino (“la madre”), a pesar de que el poema pretenda señalar la primacía del cuerpo biológico femenino, destinado a reproducirse (“a sucederse en otras y otras generaciones”). Por lo demás, el poema expresa la paradoja de la creación circular: ella es la que da vida al héroe, pero él es luego quien otorga plenitud a la madre.

Por esa ley antigua que obliga a los amantes
a sucederse en otras y otras generaciones,
yo misma a un joven héroe di vida en mis entrañas.
Me doblegué a las lunas y en su espera de júbilo
los hibiscos tiñéronse.
Se hacía transparente su rostro sobre el mío
y él me daba nobleza, belleza, plenitud.

Incendio tras incendio, el cuerpo prevalece.

²⁴⁴ Hécuba es la segunda esposa de Príamo, rey de Troya, y madre, entre otros, de Héctor, Paris, Casandra, Héleno, Políxena y Troilo.

²⁴⁵ Linda D. Metzler, “Imágenes del cuerpo en la poesía de María Victoria Atencia”, en *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico* (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Huerga y Fierro, Madrid, 1998, págs. 159-169, pág. 161.

f) Incorporación al relato mitológico de la sexualidad de la mujer.

Por primera vez se aborda la sexualidad femenina vista desde la propia experiencia de la mujer, acercándose explícitamente incluso a formas de sexualidad socialmente no aceptadas, como el amor lésbico o el incesto. El papel central del erotismo femenino en el proceso de autodescubrimiento ha sido señalado como la novedad más significativa de la poesía reciente escrita por mujeres. La constitución de la mujer en sujeto erótico principal y la asunción liberadora de su cuerpo sin los frustrantes pudores del pasado constituyen rasgos de la subjetividad femenina que dominan en la nueva generación de mujeres poetas.

Tanto Juana Castro como Clara Janés abordan en sus obras, como veremos más adelante, el erotismo femenino con una desacostumbrada naturalidad, fenómeno muy presente también en la mayoría de las poetas de esta época. Josefa Parra en “Xenócrates recuerda a una mujer” (*Elogio de la mala yerba*) cede su voz poética al varón para, en un juego de transferencias emocionales que no oculta su vocación subversiva, describir el cuerpo de la mujer con una carnalidad solo conocida en la poesía escrita por hombres, practicando un juego metaliterario que pone de relieve la exclusividad de la que tal temática había gozado hasta entonces. La escena, de gran brillantez sensorial, nos recuerda claramente el nacimiento de Afrodita saliendo del mar:

Te vi salir del mar, dorada, húmeda, atenta
al clamor silencioso que producía tu imagen.
No olvidaré tu cuerpo desnudo. Cada tarde
vuelvo a la orilla donde te acarició la espuma
las rodillas dulcísimas. Y te recreo en el aire
detenido. No olvido tu cuerpo deseable,
tus muslos relucientes, tus senos...
(...)

Incitaciones a la relación lésbica encontramos en numerosos poemas de Ana Rossetti, como el “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales” de *Los devaneos de Erato*, que luego analizaremos:

(...)

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.

Con la secreta fuente humedecida

en el licor de Venus,

anticipémonos,

de placer mojadas, a Príapo.

Y con la sed de nuestros cuerpos, embriaguémonos.

(...)

O en la poesía de Andrea Luca, que desde la disidencia sexual normativa construye en su poemario *En el banquete* una identidad genérica basada en su propia subjetividad afectiva. La relación lésbica no constituye en Luca un artificio literario, no se establece entre terceros lejanos, ni se oculta tras una travesura lúdica como en Rossetti, sino que se plasma en una implicación vivencial del sujeto poético en primera persona²⁴⁶, sin máscaras ni veladuras que disimulen una realidad socialmente incómoda, incluso en los años 80, donde comenzó a normalizarse la relación homosexual entre varones pero todavía no tanto entre mujeres:

Me decías tras la toma de peyote
que dónde mi figura de bélica amazona,
que vendrías conmigo a beber leche de yegua,
ofrendar tus últimos sueños a Atenea
y prepararnos después para el combate.

(...)

Envuélveme, dulce princesa de las tinieblas,
golpea con tus labios mi cuerpo, hazlo fragua,
reencárnate en el dios, ardor y fuerza de Vulcano
que goce el fuego y el suplicio de no llegar,
mas, cuando tú quieras, sea mi torso firme
vuelva la lascivia a mis ojos
y oro incandescente corra por las piernas

²⁴⁶ Daniel Eisenberg considera a Andrea Luca “the first ‘out’ lesbian writer in Spain” (“Introducción” a *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook* (David William Foster, ed.), Greenwood Press, Westport Connecticut, 1999, págs. 1-22, pág. 18

en el íntimo aullido
con que la noche devora su placenta.

Aunque no llega a consumarse, una alusión al incesto²⁴⁷ entre madre e hijo encontramos en *El llanto de Penélope* de Ana M^a Romero Yebra, cuando en la “Duodécima lágrima” la reina de Ítaca, tras largo tiempo sin relaciones con Ulises, contempla el cuerpo desnudo de su hijo dormido en el lecho, que le recuerda el de su esposo:

(...)
No me sentí su madre. No era mío.
Como en otra mujer, brotó el deseo.
Mirándole noté que me cegaba
con su forma y su luz.
Quise gozar con él porque tú eras.
(...)

También la Penélope de Ángela Reyes en *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola* sugiere cierta relación carnal entre ambos:

(...)
Poco me importa que murmuren
los que nos vieron trasnochar con vino,
bailar sobre la alfombra
desnudos como novios
hasta caer al alba
abrazados, cubiertos por la melena oscura.
(...)
(Poema 5)

²⁴⁷ La presencia del incesto como elemento conformador de la dominación patriarcal en la relación padre-hija está presente también en numerosos poemas de contenido no mitológico, como “Padre” de Juana Castro (*Del color de los ríos*) o “Bárbara, niña, presiente su martirio” de Ana Rossetti (*Devocionario*): en el primero se desnudan las relaciones de poder que dominan el entorno familiar y en el segundo se encubre la práctica bajo la máscara del misticismo.

Ángeles Maeso, por su parte, recurre a Ovidio para abordar la relación incestuosa entre hermanos en el poema “Heroida. Cánace y Macareo”, inspirado en la *Heroida XI*²⁴⁸:

(....)

Cánace, ensillada de arcilla y miedo,

supo así

que amar es besar la sombra pegadiza de la muerte,

su cortejo de voces y de faroles en los jardines del rey

no le traen al hermano amante

ni su hermosa desnudez

apenas recordada,

es ya horizonte solidario.

(...)

g) Atención a seres mitológicos marginales.

Con voluntad de poner de relieve la propia situación marginal que la mujer ha ostentado a lo largo de la historia en general y en la literatura en particular, las poetas fijan su atención en personajes y seres mitológicos marginales en los que observan paralelismos con su propia situación. Puede tratarse de personajes secundarios adornados con características singulares que los postergan en el orden social, como la Sibila; o seres monstruosos, como el Centauro o la Esfinge, que por su constitución sufren la marginación propia también de la condición femenina.

Ceder el protagonismo a las mujeres poseedoras de conocimientos, poderes o dones excepcionales, como brujas o sibilas, constituye un recurso de las mujeres poetas en su tarea de construcción de la experiencia femenina a lo largo de la historia, según ha señalado Ugalde²⁴⁹, como estrategia para reconstruir una historia colectiva de la mujer, en la línea indicada por Showalter. Rosa Díaz, por ejemplo, en la tercera parte de su poemario *La doncella cincelada*, cede la palabra a la Sibila para, desde su conocimiento ancestral y a través de una

²⁴⁸ Cánace y Macareo, hijos de Eolo, tuvieron un hijo fruto de su amor incestuoso. Una vez conocida esta relación, Eolo echó al niño a los perros y envió una espada a su hija con orden de suicidarse (Grimal, 85).

²⁴⁹ S. K. Ugalde, *En voz alta*, pág. 82.

identificación con la propia voz poética, proceder a un recorrido indagatorio sobre la esencia y la conciencia de la ciudad, en la que el mito se convierte en clave hermenéutica fundamental.

También Elisabeth Mulder en el poema “La Esfinge” (*Sinfonía en rojo*) recurre a otro ser marginal para esconder una clave interpretativa esencial de la propia personalidad de la autora. Tras enfrentarse al monstruo de resonancias edípicas, la voz lírica desvela su descubrimiento del secreto de aquel ser asilvestrado tras lo cual, en este duelo de identidades, será la Esfinge la que permanezca muda ante el enigma que encierra el sujeto poético. Mulder recurre a este juego de ocultamientos para aludir veladamente a su propia condición sexual en un momento en que el lesbianismo aparecía todavía socialmente amparado por términos como “enigma” y “secreto”.

(...)

Lo que en la estepa de tus ojos latía,
lo que temblaba en tu sonrisa helada,
el sentido inviolado de tu nada,
yo lo sabía, Esfinge, yo siempre lo sabía.

(...)

A esta última pregunta contéstame con brío:
si yo sé tu secreto y tú ignoras el mío,
dime: ¿quién es la Esfinge? ¿Lo eres tú o lo soy yo?

Julia Otxoa, por su parte, acude a la legendaria figura híbrida mitad hombre mitad caballo hasta concederle el honor máximo del título en su obra *Centauro*. En el poema titulado “Irremediable y circular Centauro”, Otxoa aborda la ruptura del tiempo lineal y la preferencia en la poesía escrita por mujeres hacia el tiempo circular, como más adelante comprobaremos en otros ejemplos:

Qué inútil sobre la piedra
el rayo
su herida mortal de minotauro,

nadie recorrió luego,
su memoria de arena,

su conclusión de herrumbre.

Todo parece irremediable y circular,
en esta pobre bestia,
que no llega a Centauro.

En todos estos casos asistimos a una concreción simbólica del concepto de otredad considerado desde la perspectiva de género, estrategia mediante la cual las poetas, al analizar las relaciones entre hombres y mujeres, se sitúan en la posición del Otro, como ser desplazado, distinto e incomprendido desde los parámetros reflexivos de la ortodoxia masculina. La mujer se encarna conscientemente en el otro-diferente, sea Sibila, Esfinge o Centauro, para desde esa posición marginal gráficamente remarcada reconstruir su identidad y afianzar los fundamentos básicos de su propia existencia y de su papel en la sociedad. La mujer encarna en su discurso poético la otredad con respecto a la cultura hegemónica, fundamentalmente masculina, y representa así su deseo de normalización a partir de la aceptación de la diversidad que ella misma representa en un universo básicamente androcéntrico.

h) Deslocalización de los personajes mitológicos.

Mediante la desubicación de su contexto natural, tanto espacial como temporal, la poeta pretende destruir la topicidad del personaje, desprenderlo de sus adherencias arquetípicas y convertirlo en un nuevo instrumento de interpretación poética en el que tengan cabida experiencias antes no imaginadas. Al obligar a un personaje a enfrentarse a una situación completamente distinta a las que está acostumbrado se le fuerza a responder de modo diferente a como lo ha venido haciendo durante siglos y a crear nuevas respuestas más acordes a la sensibilidad femenina que rompan el discurso tradicional y diluya los valores que representa. El recurso responde a una tendencia general de actualización de los mitos muy común en la poesía contemporánea pero que en los poemas escritos por mujeres adquiere una significación particular.

Almudena Guzmán en el poema “Rosal chino” (*Calendario*) recoloca los personajes de la gesta de Teseo y el Minotauro en una gran superficie comercial contemporánea, trasunto moderno del laberinto de Creta. Como en el poema de Carmen Jodra “Menin áeide thea”, hay

un contraste brutal entre la solemnidad dramática del mito aludido y la cotidianeidad de la anécdota referida en el poema, en este caso la compra en un hipermercado, banalizando el episodio mítico al convertir el motivo épico de la lucha de Teseo en una simple disputa por adquirir un rosal.

(...)

yo estaba en Jumbo buscando la sección carnicería

y me perdí en el laberinto de Knossos

de los detergentes

sin más ariadna que mi carrito;

un teseo que andaba por allí,

y que no soltaba hebra,

me aventuró con el dedo la remota salida

pero no la encontré,

(...)

Pilar Paz Pasamar en “El ascensorista” (*La torre de Babel y otros asuntos*, 1982) compone un poema sobre la incomunicación donde el que maneja el ascensor de un moderno edificio de incontables plantas se convierte en Dédalo e Ícaro escapando del laberinto (“Son las plumas de Dédalo,/ son los brillos de Ícaro que volaban sobre el mar,/ pienso”) o en Caronte llevando las almas a su destino (“Un cielo, o un infierno, te dijeron que íbamos/ con los injustos dioses de los cuentos./ Pero tú estás ajeno a la condena”). Por su parte, Elena García de Paredes convierte al viejo barquero que guía las almas de los muertos hasta el Hades en un hastiado conductor de un moderno autobús urbano en “Caronte (línea 6) conduce con desgana” (*Adiestramiento*, 2003). Amalia Bautista, en fin, recrea el mito de Polifemo y Galatea en un poema (“Galatea”, *Cárcel de amor*, 1988) que convierte al Cíclope en un joven desconocido con el que la voz poética coincide en el madrileño Parque del Oeste. La desarticulación del mito no se logra solo con la desubicación espacial y temporal, sino especialmente con el comportamiento imprevisto del personaje: frente a la fiereza esperable en el monstruo, el Cíclope del Parque del Oeste reacciona con una sensibilidad absolutamente ajena al arquetipo mítico, conformando de este modo un nuevo paradigma de actuación que destruye el modelo tradicional.

No sabía qué hacer aquella tarde.

Tú estabas enfadado y no querías salir. Me fui al Parque del Oeste y estuve paseando mucho rato sin encontrar un alma. En el invierno casi nadie pasea por los parques. No pensé nada. Me senté en un banco y encendí un cigarrillo. De repente un hombre joven se sentó a mi lado. Le miré y vi que había un solo ojo en mitad de su frente, un ojo oscuro, tristísimo y brillante. Me miraba como pidiendo ayuda, suplicando. Ninguno de los dos dijimos nada. Él miraba mis ojos y yo el suyo. En silencio empezó a llorar despacio, se avergonzó y se fue. Yo no hice nada por detenerle. Tú no te creíste ni una palabra de esta historia, pero yo me llené de angustia y de tristeza, aunque quiero evitarlo, si recuerdo al cíclope del Parque del Oeste.

La deslocalización, en ocasiones, viene marcada tan solo por la aparición puntual de determinadas palabras que designan conceptos anacrónicos en el contexto natural donde se sitúa la narración mítica. Así, Ángela Reyes intercala en el relato poético de sus *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola* términos como *fotografía* (pág. 14) o *tren* (pág. 62), cuya utilización no pretende actualizar la presentación mítica, sino que actúan como elementos discordantes que desarticulan la coherencia temporal del relato. Cristina Peri Rossi, por su parte, construye conceptualmente el poema "Precursor" (*Europa después de la lluvia*) a modo de un epigrama satírico que guarda en el verso final una interrupción inesperada al vuelo de Ícaro:

(...)

Ícaro se precipitó en el Mediterráneo.

Como a las aves que vuelan hacia el norte,

el petróleo de las aguas le arruinó las alas²⁵⁰.

Un modo peculiar de deslocalización consiste en intercambiar la personalidad de dos mitos, asignándole a uno las acciones que son propias de otro. Así Elsa López, en el poema “Al final los senderos se hicieron uniformes...” (*Penumbra*) atribuye a Neptuno la maniobra de devorar a sus hijos que llevó a cabo Saturno (en realidad, Crono) para escapar a la predicción de ser destronado por uno de ellos. La transferencia de personalidades viene aquí justificada por la voluntad de la autora de crear un paisaje marino (donde Neptuno, y no Saturno, tiene su cabida) en el que insertar sus vivencias emocionales radicadas en la isla canaria de La Palma:

(...)

Neptuno devoraba los hijos del invierno
y al sur de las acacias
la isla se movía ahogada por el viento

(...)

La propia Elsa López ensaya otro peculiar procedimiento de deslocalización consistente en trasladar una figura contemporánea a un contexto mitológico concreto a través del cual pretende destacar alguna cualidad o característica propia del personaje. *La Casa Cabrera* es un poemario dedicado a un establecimiento comercial radicado en la ciudad de Santa Cruz de La Palma, creado en 1864 y que constituye una de las empresas más importantes de la isla. Su fundador, Juan Cabrera Martín, realizó un espectacular periplo americano antes de regresar a su pequeña patria y protagonizar una intensa actividad comercial. En el poema “La Casa Cabrera tiene una puerta grande...”, la autora, deseando exaltar el carácter casi épico de la tarea del fundador, lo sitúa, en algún momento de su aventura, en la más conocida de las encrucijadas mitológicas:

(...)

A las puertas de Tebas,
don Juan, el caminante,

²⁵⁰ Aunque según el DRAE la palabra “petróleo” procede del latín *petrolĕum*, y esta del griego bizantino *πετρέλαιον*, lo cierto es que en ambos casos se trata de términos de creación tardía. P. Chantraine (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Éditions Klincksieck, 1974, tomo III, pág. 893) lo considera un compuesto propio del griego moderno.

contestó a las preguntas de la esfinge dorada.

i) Lenguaje fracturado.

Frente a la corrección de las normas lingüísticas, se recurre a la elaboración de textos asintácticos, puramente conceptuales, sin marcas de cohesión, a fin de centrar la atención en el puro mensaje y no en el adorno que lo contiene. Así, en el poema “Crepitación” de Amalia Iglesias (*Un lugar para el fuego*) la mera concatenación de sustantivos, adjetivos o frases hechas refuerza el dramatismo de la construcción lírica en torno a la guerra y sus efectos, rompiendo los márgenes de la temporalidad e incidiendo en el “colapso de la división entre el presente y el pasado” (“Troya desolada/ Guernika Sabra Chatila”) como una formulación específica del tiempo no lineal que ha señalado Ugalde²⁵¹, siguiendo a J. Kristeva²⁵², al establecer modalidades temporales propias de las poetas contemporáneas.

Prometeo agrio agreste celeste mansedumbre
palabras verso encendido
vidas galernas besos
tragedia humana sentido
hombre luz agua trinchera
epílogos y naufragios invierno dulce de frío
(...)
Lázaro vespertino y Troya desolada
Guernika Sabra Chatila
beber una copa agria
tender un puente vacío
elegía surco penumbra epitafio

Juana Castro, por su parte, elude las normas ortográficas escribiendo en minúscula la inicial de los nombres propios masculinos en *Narcisia*, como marca formal de la superioridad femenina que, como veremos, se respira en el poemario:

²⁵¹ S. K. Ugalde, “Estudio preliminar” a *En voz alta*, págs. 74-75.

²⁵² “En cuanto al tiempo, la subjetividad femenina parece conferirle una medida específica que, de sus múltiples modalidades conocidas por la historia de las civilizaciones, conserva esencialmente la *repetición* y la *eternidad*”. Julia Kristeva, “El tiempo de las mujeres”, pág. 346.

Inútilmente orfeo
con su lira desciende a los abismos
y dante en las tinieblas
se adentra, combustible.

También María Victoria Reyzábal, en *Cosmos* (1999), despoja al lenguaje de todo elemento secundario, centrándose en la pura significación de las palabras, por lo que prescinde en sus versos de muchos elementos de cohesión textual y de todos los signos ortográficos:

con las manos
acarreaba las mareas
contenía los huracanes
mientras en las lindes planetarias
las entrañas de la diosa
parían otra oportunidad
para los humanos

j) Ecfrosis.

La práctica ecfástica, como ejercicio de descripción poética de una obra perteneciente al campo de las artes plásticas (principalmente pintura o escultura), es recurrente en la literatura universal ya desde sus comienzos (recordemos la descripción del escudo de Aquiles en *Il.* 18.478-608), cumpliendo su aparición muy diferentes funciones en virtud de la naturaleza de la obra literaria en la que se inserte. La ecfrosis puede constituir un mero ejercicio estético aislado en sí mismo, puede proporcionar una excusa para proyectar sobre la obra descrita los propios sentimientos o emociones del poeta, o bien puede construirse como referente que enlace con el contenido principal de la obra literaria en su conjunto, ya sea como elemento de comparación, ya como *exemplum* admonitorio o ejemplarizante. El especial énfasis que el poeta ponga en la explicación detallada de unos elementos u otros de la obra plástica señalará su intención, que nunca será meramente descriptiva, sino interpretativa²⁵³.

²⁵³ Pedro Antonio Agudelo, "Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrosis, de la retórica antigua a la crítica literaria", *Lingüística y Literatura*, nº 60, 2011, págs. 75-92. El autor distingue,

La descripción de relieves o esculturas de temática mitológica es frecuente en la poesía en general, pero en su presencia destacada en la lírica femenina del siglo XX he apreciado una intención reivindicativa que pudiera pasar desapercibida en una primera lectura. En este proceso de reelaboración de los mitos, la escultura, por el estatismo a que obliga su propia naturaleza, representa de modo ejemplar el inmovilismo en que se han mantenido durante siglos los valores patriarcales que el mito representa. Así, cuando la poeta recurre a la práctica efrástica, hay en ella una voluntad de denuncia, recurriendo a la descripción del mármol para poner de relieve la inmutabilidad intolerable de su mensaje.

Así, María-Cinta Montagut Sancho en el poema “Bernini en la Galeria Borghese”²⁵⁴ recurre a la práctica efrástica para describir la escultura “Apolo y Dafne” de Bernini señalando especialmente la imposibilidad del dios de atrapar a la esquiva ninfa:

La piedra esconde temerosos latidos
atrapa el viento que desordena impávido
tus cabellos heridos por el laurel que nace.
Y las urgentes manos de tu captor no pueden
atrapar la belleza
que huirá para siempre del que la busca sólo
en una carne hermosa.

Ana Rodríguez González, por su parte, en “Atenea Lemnia” (*El silencio de la sirena*) se sirve de la descripción de la estatua que realizó Fidias por encargo de los colonos de Lemnos²⁵⁵ para expresar las dificultades que la voz poética encuentra para entregarse abiertamente al ser amado.

(...)

Quizá fuera el relámpago de tu perfil antiguo,

en términos generales, tres tipos de ecfasis: *ecfrasis mimética*, que sería una traducción real del objeto descriptivo; *ecfrasis interpretativa*, una traducción en la que el observador-descriptor pone en juego su carácter crítico, y *ecfrasis recreativa*, la que considera propiamente literaria, pues en ella la obra plástica es tomada como punto de partida para todo tipo de desarrollos emocionales.

²⁵⁴ Concha García, “Tres poetas del noreste”, *Zurgai*, junio, 1993, págs. 88-93, pág. 89.

²⁵⁵ La Atenea Lemnia de Fidias fue famosa en la antigüedad por su belleza. Plinio (*N.H.* 34.8) la consideraba *tam eximia pulchritudinis ut formae cognomen acceperit*.

el diagrama del humo que te arrastraba el traje
o la sensualidad semiabierta en tu boca.
Desesperadamente reclamaban tus ojos
la piedra de la vida.

(...)

La exactitud inmóvil volaba de tus piernas
hasta el sublime ángulo femenino del cuello
condenado a vivir el sí de la distancia.
Hubiera estremecido tu cabeza de mármol en mis manos
y sólo te brindé conocimiento humilde
y la nostalgia de la noche rota
en la que quise amarte,
despeinarte los bucles sobre el dorso del agua.

Elsa López describe en su poema “Brocal de pozo” (*La fajana oscura*) el llamado “Puteal de la Moncloa” (Museo Arqueológico Nacional de Madrid), un brocal romano cilíndrico decorado con relieves que representan el nacimiento de Atenea, surgida de la cabeza de Zeus ya adulta y revestida con todas sus armas. Todas las figuras que aparecen en el relieve (Atenea, Zeus, Nike, Hefesto, las Moiras) están mutiladas, particularmente Atenea, que ha perdido el rostro²⁵⁶.

Yo soy la siempre hermosa
parida por los dioses
del vientre de la tierra.
Hefesto levanta el hacha
y Nike me corona
por ser nacida adulta.
Desde el brocal del pozo
penetro por el mármol,
y el rostro que no tengo

²⁵⁶ Otros poemas “eifrásticos” de Elsa López serían “Cástor y Pólux renacen frente a ti” (*Del amor imperfecto*), en el que reflexiona sobre la muerte frente a una estatua de alabastro de los Dioscuros, y “Villa de los Misterios” (*La fajana oscura*), en torno a las representaciones pompeyanas de Leda, Fauno, Amadriade (*sic*) o Príapo.

lo vuelvo hacia mi padre.

k) Apóstrofe.

La poeta interpela directamente al mito rompiendo así la distancia espacio-temporal entre el pasado y el presente y aproximando la fábula grecolatina a la circunstancia particular del sujeto poético contemporáneo. Esta figura retórica de apelación, que lleva asociado el uso de la segunda persona, logra destruir la solemnidad distante del personaje mitológico (“la distancia de la narración”, al decir de Lausberg²⁵⁷) al permitir un diálogo directo entre iguales, borrando la barrera infranqueable entre ambos sujetos que la tradición había creado y estableciendo una conexión posible entre el pasado y el presente, entre lo imaginario y lo real.

María del Pino Marrero Berbel, en el poema “Todos soportamos suplicios imposibles de explicar” (*La Grecia que hay en mí*) ejemplifica este procedimiento retórico apelando al Minotauro en una figura potenciada por el uso de la fórmula afectuosa “querido”, con la que se logra diluir el carácter cruel generalmente atribuido al monstruo del Laberinto y lo predispone a la comprensión del lector, a quien se presenta el personaje como una víctima de su propia brutalidad:

Tú también, querido Minotauro, aunque no te lo creas,
necesitas la madeja de Ariadna para salir del Laberinto.

Juana Castro, en el poema “Ulises” (*Paranoia en otoño*) apela directamente al navegante aventurero para introducirse en su mundo e iniciar una conversación entre iguales, manteniendo la segunda persona durante toda la composición:

Cómo duelen, Ulises, todas las nieblas, trenes
que poblaste en mi ausencia.
(...)

²⁵⁷ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura II*. Trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1967, págs. 233-234.

3.3.3. Creación de nuevos mitos.

Llega un momento, sin embargo, en que los mitos tradicionales no son válidos para explicar las inquietudes y preocupaciones de la mujer en su tarea de creación poética. Las respuestas que ofrecen a las grandes cuestiones vitales ya no satisfacen y surge entonces la necesidad de concebir nuevos entes significativos que traduzcan las nuevas necesidades expresivas. Se llega entonces a la creación de nuevos mitos, aunque basados casi siempre en presupuestos clásicos, o a la recuperación de mitologías olvidadas, como la asiria y babilónica. Tanto en uno como en otro caso, las nuevas figuras representativas se construyen a imagen del discurso de género que se pretende divulgar y constituyen la antítesis de las propuestas canónicas.

Dos ejemplos fundamentales de este procedimiento lo constituyen sendas obras que después analizaremos más detenidamente: *Narcisia* de Juana Castro y *Creciente Fértil* de Clara Janés. En la primera se celebra, básicamente, la creación de una nueva identidad femenina que supere la oposición hombre/mujer. *Narcisia* narra el nacimiento de una diosa desconocida en el universo mitológico tradicional, fundamentada en la naturaleza y el erotismo, en la que queda excluido expresamente cualquier componente de la masculinidad. Se trata de la invención de una deidad matriarcal todopoderosa y autosuficiente, con una clara voluntad subversiva de trastocar los valores dominantes ancestrales transmitidos por la educación. La intención de la autora sería ofrecer a la mujer modelos nuevos con los que identificarse ajenos al discurso patriarcal. La sumeria Inanna, la mesopotámica Ishtar o la fenicia Astarté son las referencias directas de esta deidad, que no resulta ajena tampoco al mundo clásico. En la misma línea, aunque con menos referencias, María Victoria Reyzábal hace nacer en *Cosmos* a una diosa anterior a cualquier creación, principio y germen de todo el universo y conformadora de la mujer como generadora de vida.

A las mitologías asiria y babilónica se remonta también Clara Janés para reconstruir en *Creciente Fértil* el mito de la búsqueda del dios de las tormentas y la recuperación de la fertilidad perdida, ello a partir de la acción de las grandes diosas de la naturaleza de Oriente Próximo, reinterpretadas como divinidades panteístas cargadas de erotismo. Otras muestras representativas sobre los mitos de origen no clásicos encontramos en *Libro de Ainakls* (1988) de Carmen Borja; *El don de Lilith* (1990) de Andrea Luca; *Hainuwele* (1990) de Chantal Maillard, *Paisaje al fin* (1994) de Ruth Toledano o *El libro de Lilit* (1996) de Guadalupe Grande.

En este regreso a las grandes mitologías femeninas, Clara Janés recrea también la figura de la diosa cartaginesa Tanit²⁵⁸, en un poema (13) del *Libro de alienaciones* que destaca el erotismo de la divinidad como forma de expresión de su fertilidad:

Por una sola noche
Tanit altiva
de rizado cabello
de la púnica virgen
el sexo
en noble ofrenda
convertía.
Cuerpos sedosos entre sedosos velos
en la sedosa arena
y las cuentas de oro
rojo y violeta
derramando
las trenzas
como cauce
a los miembros abiertos.
(...)

Algo más matizada es la creación de una divinidad imprecisa en *Ludia* de Amparo Amorós, por cuanto la nueva diosa aparece menos definida y su advocación adquiere, más que los claros tintes reivindicativos de la Narcisia de Castro, una modulación de carácter más vivencial, como guía y descubridora íntima de los secretos del universo en el juego de azar del viaje que la poeta emprende o desea emprender.

²⁵⁸ Tanit fue la diosa más importante del panteón cartaginés, la consorte de Baal y patrona de Cartago. Equivalente a la fenicia Astarté, era diosa de la Luna y la fertilidad. Su culto se extendió por todo el Mediterráneo, desde Sidón hasta Ibiza.

3.3.4. Re-creación de los mitos clásicos.

Finalmente, hay un regreso a la mitología clásica interpretada, sin embargo, desde parámetros contemporáneos. El tratamiento del mito alcanza de este modo su más alto grado de elaboración literaria y estilización conceptual, porque el mito, liberado ya de sus propias dependencias argumentales o narrativas, se vuelve otra vez fecundo para cumplir la función primordial para la que fue creado: explicar el propio mundo del poeta –abarcando el universo todo–, analizar al hombre y la relación de este con sus semejantes a través de una inspiración poética que se muestra nueva y fresca no obstante haber recorrido fecunda toda la historia de la literatura. Los nuevos mitos llevan el nombre de Ulises, Penélope, Dafne, Orfeo o las sirenas, pero no son los mismos que aparecen en los tratados de mitología o en las obras de los clásicos grecolatinos, sino personajes de hoy día, que trabajan en un supermercado o se divierten en una discoteca y que, sin embargo, sufren el mismo dolor y padecen los mismos azares que sus icónicos antepasados. Se ha producido un trasvase del contenido del personaje mítico para crear a un arquetipo nuevo que responde a las demandas explicativas de la poesía actual.

El extranjero de Juana Castro constituye un modelo ejemplar de esta tendencia, por cuanto se recuperan en él, como veremos luego, los personajes y situaciones de la *Odisea* reinterpretados desde parámetros de comprensión contemporáneos (Odiseo es un inmigrante que es mirado con recelo allí donde llega, Penélope es una mujer afgana asfixiada en la cárcel del burka, los lotófagos comen distintas clases de pan en las calles de Ámsterdam, Ítaca es la Córdoba natal de la autora...). También la *Odisea definitiva* de Luisa Castro, desde su atalaya neosurrealista, responde a una intención de reconstrucción de los mitos clásicos a través de su encarnación en seres de carne y hueso de la sociedad de hoy. La Penélope de Luisa Castro espera desde la soledad de su hogar al “soldado rubio” que marchó “a la guerra callejera del inmueble y la agonía”. Sin embargo, no nos encontramos ante una esposa fiel que aguarda sumisa el regreso sino ante una mujer activa que idea estrategias de íntima sexualidad para cuando llegue aquel momento, que se verá truncado, sin embargo, por la ruptura de la relación amorosa.

4. TRATAMIENTO DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LAS POETAS DEL SIGLO XX. MODELOS SIGNIFICATIVOS.

Pasamos revista en este apartado a la obra lírica de algunas de las autoras que han recurrido a la mitología clásica como fuente destacada de inspiración poética, hasta el punto de constituir la presencia del mito en sus composiciones un elemento significativo de caracterización literaria. Previamente nos detenemos en una reseña biográfica de cada una de ellas para destacar su contribución al proceso de emancipación de la mujer en la sociedad de su época, tras la constatación de que, con frecuencia, la aparición en la propia obra poética de componentes reivindicativos y rupturistas con los valores heredados se corresponde con una experiencia vital también cargada de logros personales en esa misma dirección. Así, comprobaremos que Elisabeth Mulder fue traductora al castellano de Puskin y Baudelaire, cuando la mayoría de las mujeres apenas podía acceder a la educación secundaria, que Carmen Conde fue la primera mujer que ingresó en la Real Academia Española de la Lengua o que Juana Castro participó activamente en movimientos feministas, circunstancias personales todas ellas que se traducen inevitablemente en sus versos, por cuanto implican el cumplimiento de unas aspiraciones poco habituales en la generalidad de las mujeres de sus épocas respectivas.

4.1. Las precursoras: Elisabeth Mulder, Carmen Conde y Dionisia García.

4.1.1. Elisabeth Mulder.

Elisabeth Mulder Pierluisi lleva en sus apellidos el testimonio de su cultura amplia y cosmopolita. Nació en Barcelona en 1904 hija de un médico holandés con vocación de pintor que ostentaba el título de marqués y de una rica hacendada puertorriqueña de origen italiano que contaba entre sus antepasados con el compositor Palestrina. Tras recibir una esmerada educación (por parte de preceptores particulares tan selectos como Enrique Granados como profesor de música), viajó por toda Europa aprendiendo idiomas hasta alcanzar un dominio que le permitió traducir directamente del ruso a Pushkin, una rareza en la época. Su pasión por la literatura la llevó a publicar también traducciones de Baudelaire, Shelley, Keats o Peral S. Buck. En su producción literaria se combina la poesía, la novela, el teatro, el periodismo y la crítica literaria, dando idea cabal de su multiplicidad de intereses artísticos.

Su faceta como poeta comienza a los quince años cuando gana un concurso de poesía con el poema “Circe”, una composición, como todas las de su primera época, de carácter marcadamente modernista y decadente. Enseguida empieza a publicar versos en revistas como *Sabor y Aroma*, donde firma bajo el pseudónimo de “Esfinge”. Generacionalmente se la incluye dentro del grupo de poetas del 27, aunque suele destacarse su escasa participación de las características propias de esa generación. Emilio Miró, por ejemplo, considera que la poesía de Mulder está “muy alejada de las estéticas renovadoras de los años veinte y treinta”²⁵⁹. Precisamente de 1927 data su primer libro publicado, *Embrujamiento*. Posteriormente verán la luz *La canción cristalina* (1928), *Sinfonía en rojo* (1929), *La hora emocionada* (1931), *Paisajes y meditaciones* (1933) y *Poemas mediterráneos* (1949).

Ya desde mediados de los años 30, Mulder se entrega casi por completo al género narrativo, con alguna incursión teatral, publicando novelas como *Una sombra entre los dos* (1934), un relato “de tesis feminista donde ofrece un modelo de mujer nueva”²⁶⁰, o sus retratos del gran mundo cosmopolita en los años cuarenta, como *El hombre que acabó en las islas* (1944) o *Alba Grey* (1947). Entre sus libros de relatos destacan *Una china en la casa y otras historias* (1941) y *Este mundo* (1945).

La poesía de Mulder evoluciona de un decadentismo modernista inicial, con influencia simbolista, hacia una serenidad y equilibrio Novecentista, sin excluir cierto “malditismo” en algunas de sus composiciones. El conjunto de su obra poética, sin embargo, ha sido considerado como la “prehistoria” de su creación literaria²⁶¹, como un preludio prescindible para llegar a su producción novelística, donde reside su verdadero interés como escritora. En sus versos, no obstante, para el aspecto que a nosotros nos interesa, puede observarse una plasmación incipiente del conflicto con la propia identidad femenina y un cuestionamiento de los roles tradicionales impuestos socialmente por su condición de mujer. El planteamiento lírico oscila entre el desasosiego inicial (“¡Si pudiera salir de mí/ acaso me salvaría!”, *Sinfonía en rojo*, 1929) y la indagación en la propia personalidad que tendrá continuación posteriormente en su obra narrativa (“Lejanía del mar. Y siempre lejanía/ ¿Soy yo, ante ti,

²⁵⁹ Emilio Miró, *Antología de poetisas del 27*, Castalia, Madrid, 1999, pág. 23.

²⁶⁰ María de Mar Mañas Martínez, “Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el modernismo y la modernidad”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. CLXXXII, nº 719, mayo-junio 2006, págs. 385-397, pág. 389.

²⁶¹ Consuelo Berges, “Prólogo” a Elisabeth Mulder, *La historia de Java*, Ayuntamiento de Albacete, Albacete, 1987, págs. 7-18, pág. 10.

forma plasticidad/ viva arquitectura de mi verbo/ en el que existo?”, *Poemas mediterráneos*, 1949), sin excluir la propia toma de conciencia del carácter singular de la condición femenina en el poema “La extranjera” de *Paisajes y meditaciones*, según una imagen metafórica indicativa de la extrañeza íntima en un mundo de hombres que será luego recurrente en la poesía posterior escrita por mujeres: “No soy una loca, no soy una rara, ¡mas no soy de aquí!”.

En el uso del mito en sus composiciones líricas, Mulder se comporta como la mayoría de poetas de su generación. La saturación modernista había ahuyentado de ese territorio a los nuevos creadores, a pesar de lo cual pueden rastrearse en su obra interesantes acercamientos. En *Sinfonía en rojo*, por ejemplo, se incluye el poema “La Esfinge”, donde el problema de la identidad personal de Mulder alcanza una dimensión colectiva. La poeta nos presenta una Esfinge según la leyenda tebana²⁶², que plantea a los caminantes enigmas sin solución, pero se trata ahora, sin embargo, de un ser inseguro y humanizado por la debilidad de sus secretos frente a un sujeto poético duro e impenetrable. Se produce un intercambio de papeles (que implica una ruptura del modelo tradicional) en el cual le corresponde al monstruo resolver los enigmas de Mulder en lo individual, pero quizás también de la mujer contemporánea en su conjunto, como colectivo que ya se cuestiona su propia identidad, y en este choque de interrogantes será esta vez la Esfinge la que resulte vencida.

Me sonreíste misteriosamente y comprendí,
me miraste con un mirar profundo
y vi claro en tu alma y llegué hasta el mundo
y a su ritmo interior me estremecí.

Lo que en la estepa de tus ojos latía,
lo que temblaba en tu sonrisa helada,
el sentido inviolado de tu nada,
yo lo sabía, Esfinge, yo siempre lo sabía.

²⁶² La Esfinge es un monstruo femenino con rostro de mujer, pecho, patas y cola de león y alas como un ave de rapiña. Según la leyenda tebana, fue enviada por Hera contra la ciudad para castigar el crimen de Layo. La Esfinge devoraba a los caminantes que se mostraban incapaces de resolver los enigmas que le planteaba, hasta que el errabundo Edipo dio con la solución y el monstruo se lanzó al abismo desde lo alto de la roca en que vivía. Fuentes clásicas: Hesíodo, *Th.* 326-327.; Apolodoro, *Bibliotheca*, 3.5.8; Sófocles, *OT.* 130-131, 391-398; Higino, *Fab.* 67.

Preguntaste y contesté con voz sincera y ruda,
mas cuando yo inquirí tú te quedaste muda,
un silencio de muerte tu palabra cuajó.

A esta última pregunta contéstame con brío:
si yo sé tu secreto y tú ignoras el mío,
dime: ¿quién es la Esfinge? ¿Lo eres tú o lo soy yo?

En *La hora emocionada*, por su parte, encontramos varios poemas más ligeros en su tratamiento mitológico, imbuidos todavía de la estética modernista más atenta a la experimentación sensorial que a la reflexión sobre la enseñanza de la fábula. Así, el poema “Nereidas” nos presenta una escena festiva y erótica de estas divinidades marinas²⁶³ juguetonas (de las cuales siete se citan por su nombre) que culmina con el advenimiento de la Venus Anadiomena²⁶⁴.

Besa la rubia playa, la impetuosa Kymó;
Psmathé, Hiomé, Aktaié junto a unas rocas sueñan;
y extendidos los brazos nevados de Speió
la cercanía de un buque aventurero enseñan.

Verdes y soñadores, los ojos de Glauké
escudriñan el llano azulado del mar,
y febril y amorosa sonreírse se ve
la boca de Melite, presta para besar.

Mas un nuevo tropel de Nereidas avanza;
el navío poco a poco se pierde en lontananza
como una estrella errátil de la tarde serena;

y olvidan las nereidas sus ensueños de amor,

²⁶³ Las Nereidas son hijas de Nereo y Dóride y nietas de Océano. Viven en el mar ociosamente y apenas intervienen en los episodios míticos más que como meras espectadoras. Personifican las olas del mar y se conocen casi cien nombres propios.

²⁶⁴ Representación iconográfica de Afrodita/Venus emergiendo de las aguas del mar.

para ver conmovidas de pagano fervor
entre espumas surgir Venus Anadiomena.

4.1.2. Carmen Conde.

4.1.2.1. La primera mujer académica.

Nace en 1907 en Cartagena (Murcia), donde transcurre su adolescencia y primera juventud, aunque algunos años de su infancia los pasó en Melilla. En 1923 aprueba las oposiciones para Auxiliar de la Sala de Delineación de la Sociedad Española de Construcción Naval y comienza a trabajar, y en 1925 aparecen sus primeras publicaciones en la prensa local. En 1930 termina sus estudios de Magisterio, pero ya antes, en 1929 publica su primer libro, de poemas en prosa, titulado *Brocal*. En 1931 se casa con el poeta Antonio Oliver Belmás y juntos fundan la Universidad Popular de Cartagena, con el fin de divulgar la cultura principalmente entre la clase trabajadora. En 1933 crea la revista *Presencia* y conoce en Madrid a Gabriela Mistral, que prologará su siguiente libro *Júbilos* en 1934. Ese mismo año Carmen Conde aparece incluida en la antología *Poètes espagnols d'aujourd'hui* (Bruselas, 1934) de Matilde Pomès. También participa activamente en las Misiones Pedagógicas de la República.

En 1936, al estallar la guerra civil, Antonio Oliver se une al ejército republicano y Carmen le sigue por varias ciudades de Andalucía, hasta que regresa a Cartagena con su madre para terminar instalándose en Valencia. Al acabar la guerra, deciden no marchar al exilio, a pesar de la hostilidad contra ellos. Carmen y su madre se instalan en Madrid, mientras Oliver permanece recluido en Murcia. Durante estos años publica sus escritos bajo seudónimos, como Florentina del Mar y Magdalena Noguera, y se le abre un juicio sumarísimo por su filiación republicana. El matrimonio se reúne a finales de los cuarenta en Madrid e inician entonces un periodo literariamente muy productivo. En 1947 publica una de sus obras líricas fundamentales, *Mujer sin Edén*, donde reafirma su condición de mujer y de poeta. En 1953 recibe el Premio Elisenda Montcada por su novela *Las oscuras raíces* y en 1954 Premio Internacional Nacional Simón Bolívar, en Siena, por *Vivientes de los siglos*. Realiza numerosos viajes por toda Europa y América. Tras la muerte de su marido en 1968, Carmen permanece encerrada en su casa durante tres años preparando las *Obras completas* de Oliver, que aparecen en 1971.

En 1978 Carmen Conde resulta elegida la primera mujer académica de la Real Academia Española. En 1980 gana el premio Ateneo de Sevilla por su novela *Soy la madre*, mientras continúa a lo largo de esta década su labor creadora, aunque comienzan a manifestársele los síntomas de la enfermedad de Alzheimer. En 1987 recibe el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil y en 1992 se retira a una residencia especializada en Majadahonda donde transcurrirá sus últimos años hasta su muerte en 1996.

La producción literaria de Carmen Conde es amplia y variada, abarcando no solo poesía, sino también novela, relato, literatura infantil, ensayo, biografía, además de su labor como antóloga tanto de su propia obra como de poesía femenina de su época. Por resultar pertinente para el objeto de nuestro estudio, citaremos tan solo sus recopilaciones *Poesía femenina española viviente: antología* (1954), *Once grandes poetisas americanohispanas* (1967) y *Poesía femenina española: 1939-1950* (1967), con las que manifiesta su interés por rescatar el papel de la mujer en la historia de la literatura española y contribuir a la recomposición de una tradición canónica en la que las nuevas escritoras puedan reconocerse.

4.1.2.2. Obra poética

Brocal (1929), *Júbilos* (1934), *Pasión del Verbo: poesía* (1944), *Ansia de la Gracia* (1945), *Signo de amor* (1945), *Honda memoria de mí: poema* (1946), *Mi fin en el viento* (1947), *Mujer sin Edén* (1947), *Sea la luz* (1947), *Canto a Amanda* (1951), *Iluminada tierra: poesía* (1951), *Vivientes de los siglos* (1954), *Réquiem por Cayetano* (1958) *Los monólogos de la hija* (1959), *Derribado Arcángel: poemas* (1960), *En un mundo de fugitivos* (1960), *Réquiem por el Dr. Luis Calandre* (1961), *En la tierra de nadie* (1962), *Los poemas de Mar Menor* (1962), *Su voz le doy a la noche* (1962), *Jaguar puro inmarchito* (1963), *Obra poética de Carmen Conde: 1929-1966* (1967), *A este lado de la eternidad* (1970), *Cancionero de la enamorada* (1971), *Corrosión* (1975), *Cita con la vida* (1976), *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978), *La noche oscura del cuerpo* (1980), *Desde nunca* (1982), *Derramen su sangre las sombras* (1983), *Del obligado dolor* (1984), *Cráter* (1985), *Hermosos días en China* (1985), *Al aire: VI poemas* (1987), *Una palabra tuya* (1988), *Poesía completa* (2007).

4.1.2.3. *Mujer sin Edén*

En la producción poética de Carmen Conde, la crítica ha señalado a *Mujer sin Edén* como una de sus obras fundamentales²⁶⁵, en la que se adelanta casi treinta años a la corriente feminista de revisión de los mitos patriarcales y se aventura en el todavía proceloso intento de forjar una nueva identidad de mujer basada en valores que no impliquen subyugación. En *Mujer sin Edén*, Conde se enfrenta al relato bíblico (principalmente, a los primeros capítulos del *Génesis*, en torno al episodio de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, aunque en el canto final hay una fusión del personaje femenino con la figura de la Virgen María) para poner de relieve, mediante una interpretación que subvierte la lectura tradicional, la injusticia con la que los mitos judeo-cristianos han tratado a la mujer desde su mismo origen. A pesar de no encontrarse en el libro ninguna referencia a la mitología greco-latina, abordaremos siquiera brevemente algunas observaciones sobre la obra por apuntarse en ella algunas estrategias de desmitificación y de revisión de los valores patriarcales transmitidos secularmente por los mitos de cualquier cultura.

El compromiso condiano con la visión de género en su propia literatura fue expresado por ella misma en declaraciones como esta: “Si yo soy poeta, el hecho de que soy mujer no debe permanecer ajeno a mi condición, y no se trata de hacer una obra estrictamente femenina, sino de enriquecer el común acervo con las aportaciones que solo yo, en mi calidad de mujer poeta, puedo ofrecer para iluminar una vasta zona que permanecería en el misterio”²⁶⁶. El aserto de Conde resulta ratificado por J.M. Balcells cuando viene a reconocer que en *Mujer sin Edén* la poeta efectúa una lectura redentorista que “no solo es enriquecedora, sino imprescindible para una mejor comprensión de un tema que ella aborda desde una alternativa que a ningún escritor hombre se le había ocurrido”²⁶⁷. Y, antes aún,

²⁶⁵ Leopoldo de Luis, refiriéndose al período de posguerra, afirma que “es increíble que se pueda hablar todavía de ‘período estéril’ cuando se alude a una década en la que surgen el prodigio de *Sombra del Paraíso*, de Vicente Alexandre, el desgarrón existencial de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y la rebelión apasionada de *Mujer sin Edén*, por no citar sino tres grandes obras de la poesía de este siglo”. Leopoldo de Luis, Introducción a *Mujer sin Edén*, Torremozas, Madrid, 1985, págs. 9-29, pág. 10.

²⁶⁶ Carmen Conde, “Estética poética”, *Cuadernos de Ágora*, 46-48, agosto-octubre 1960. Citado por Emilio Miró en el Prólogo a *Obra poética de Carmen Conde 1929-1966*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, pág. 17.

²⁶⁷ José María Balcells, “Poética comprometida en las poetisas españolas de posguerra”, en *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso poéticos* (Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, coords.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, págs. 143-163, pág. 149.

Concha Zardoya escribió entusiasmada: “Es un libro de la Mujer: es su libro. Los hombres seguramente han de sentirse ante él como *contempladores* de la tragedia femenina. Las mujeres, por el contrario, han de sentirse *vivas* en este libro, expresadas en cuerpo y alma desde su remoto origen hasta el propio ser individual”²⁶⁸.

Conde practica en este libro una estrategia ya señalada por la crítica feminista de recurrir al mito para tratar una realidad que la poeta no se atreve a abordar directamente, dadas las condiciones sociales y políticas de su entorno y su tiempo. *Mujer sin Edén*, publicada en los años más duros de la posguerra, fue en un principio interpretada desde una óptica existencialista y religiosa, acorde a los principios ideológicos imperantes en el momento de su publicación, pero no cabe duda que tras esos versos se esconde un radical grito de descontento contra la situación de la mujer que no hubiera podido efectuarse de no mediar el mito como máscara encubridora. Y, a través del mito, se censuran estereotipos tradicionales y estructuras de poder que se perpetúan, subvirtiendo las lecturas primarias de enseñanzas transmitidas generacionalmente en la iglesia y en la escuela.

La obra se compone de cinco cantos, de carácter narrativo en muchas ocasiones, que tienen siempre a la mujer como sujeto poético, constituyendo esta la primera innovación de Conde en el tratamiento de la leyenda: la poeta presta su voz a las mujeres de la *Biblia*, que nos hablan en primera persona como nunca antes las habíamos escuchado, transmitiendo una visión de los hechos que no resulta la que siempre habíamos recibido. El canto primero parte de la toma de conciencia de que sobre la mujer recae la culpa de haber sido desterrados del Paraíso, proyectando la imagen de un Dios justiciero e intolerante. Especialmente en el poema titulado “Respuesta de la mujer”, la voz poética lanza la queja de que se culpe a Eva (y, a través de ella, a la mujer en general, en un discurso que nos recuerda el planteamiento semejante en torno al mito de Pandora) de los males que han sido creados por la divinidad:

(...)
¿Hice yo la bestia o los árboles serpientes
de espasmos ajenos a tu poderío?
¿Cómo dejaste nacer a tus contrarios?
(...)

²⁶⁸ Concha Zardoya, “*Mujer sin Edén*, poema vivo de Carmen Conde”, en *Poesía española del siglo XX (Estudios temáticos y estilísticos)*, Gredos, Madrid, 1974, pág. 33.

En “La primera recolección”, perteneciente al segundo canto, Eva, que hasta entonces había aceptado sin queja su condición de creada a partir del varón y, por tanto, de ser parte complementaria de él, asume ya su diferente identidad y lamenta la imposibilidad de poder compartir sus sentimientos con alguien que los comprenda, sugiriendo ese anhelo de solidaridad grupal de todas las mujeres (“voz de género”, la llama Mercedes Acillona²⁶⁹) que alcanzará mayor desarrollo como principio ideológico en la poesía de décadas posteriores:

(...)

Solamente yo, sola, he de vivir sin nadie
que sienta como yo. ¡Una mujer, la otra
que doble mi presencia, que desdoble mi cuerpo
en su mitad reciente sin Jardín en nostalgia!

Quizás el poema que mejor refleje la posición beligerante de la mujer frente a la omnipotencia de la divinidad, cuya severidad recrimina en un intento de subvertir la imagen impuesta de la mujer sumisa, sea el titulado “La mujer no comprende”, ya en el canto tercero. La voz poética femenina censura aquí con pasión el diferente trato que Dios dispensa a hombres y mujeres, recurriendo a diversas figuras bíblicas (Agar, Abraham, Ismael, Sarah) como ejemplo. Pero el punto culminante, la total declaración de disidencia, se logra cuando el poema se detiene en la mujer de Lot, figura femenina tan querida por las poetas de generaciones posteriores:

(...)

Desde Zoar oímos crepitar dos ciudades,
el azufre y el fuego arrasaban Gomorra.
¡Las llanuras en flor, los rebaños, los hombres,
todos fueron raídos de la tierra horneada!
Dime ahora, Señor: ¿por qué me convertiste
en estatua de sal cuando volví los ojos?
¡Nunca admite, oh Dios, que yo quiera saber!

(...)

²⁶⁹ Mercedes Acillona, “Mujer sin Edén: la reescritura del mito de la culpa”, *Zurgai*, diciembre 1996, págs. 92-96, pág. 93.

En este último verso se contiene el fundamento de una estrategia de revisión mítica que será ampliamente practicada luego por las poetas de las últimas generaciones del siglo. Se trata de ofrecer una lectura renovada de los pilares básicos de la visión androcéntrica de la mujer en la mitología, proyectando en clave positiva arquetipos que habían venido utilizándose tradicionalmente en la literatura de forma claramente misógina. La figura de la mujer de Lot ha sido condenada legendariamente por sucumbir a uno de los vicios habituales con los que suele degradarse la imagen femenina: su curiosidad enfermiza. Carmen Conde, sin embargo, convierte el vicio en cualidad y trae a la primera línea el engaño que se ocultaba bajo la acusación. Para Conde, la acción de la mujer de Lot es una consecuencia de su ansia de saber, de conocer el mundo y sus causas, un gesto de búsqueda y autorreconocimiento, mientras que su conversión en estatua de sal es una metáfora gráficamente impecable del dominio patriarcal, que obtiene uno de sus sustentos principales en mantener alejada a la mujer de las fuentes de conocimiento. La mujer de Lot quiso saber y fue convertida en estatua de sal por ese Dios vengativo, como castigo ejemplar y disuasorio frente a futuros intentos de otros miembros de su género. El suceso, sin embargo, significó un aldabonazo en la conciencia, que despertó tras el choque brutal contra la injusticia observada: “En las hijas de Lot, que perdió a su mujer,/ la inquietud de la especie comenzó a rebullir”. La búsqueda de su identidad por parte de la mujer de Lot no fue, pues, en vano, sino que sembró la semilla para un futuro despertar.

Lisa Nalbone ha estudiado también el poemario *Mientras los hombres mueren* (1957)²⁷⁰ desde la visión ginocéntrica positiva de John Wilcox, que revela el espíritu autónomo y autodeterminista de la mujer. Para Nalbone el poemario se presenta como “un documento social ilustrativo de la posición de la mujer durante la Guerra Civil Española”, mientras que los poemas “revelan la construcción de un espacio discursivo femenino que proyecta la imagen de la mujer como instrumento de paz”²⁷¹.

²⁷⁰ Publicado por primera vez en *Obra poética de Carmen Conde: (1929-1966)*, págs. 185-215.

²⁷¹ Lisa Nalbone, “La visión ginocéntrica de *Mientras los hombres duermen* de Carmen Conde”, *Hispania*, vol. 94, nº 2, junio 2011, págs. 229-239.

4.1.3. Dionisia García y el culto a la memoria.

Nació en Fuente Álamo (Albacete) en 1929. Estudió Filología Románica en la Universidad de Murcia. Sin embargo, su primera obra, *El vaho en los espejos*, no se publicó hasta 1976, cuando la autora contaba ya 47 años, siguiendo una tendencia común de muchas poetas de su generación a la publicación tardía de su obra. Dionisia participa en actividades editoriales tanto en la dirección de la revista *Tránsito*, dedicada a la poesía española, como en la editorial Begar. En los años 80 publica la mayoría de sus libros: *Mnemosine* (1981), *Voz perpetua* (1982), *Interludio (De las palabras y los días)* (1987) y *Diario abierto* (1989), descubriendo un universo poético que se desenvuelve en torno a los recuerdos, la soledad y el amor. En 1995 se recoge toda su obra poética en *Tiempos de cantar (Poesía 1976-1993)*.

Aunque por edad debería pertenecer a las generaciones de posguerra, la tardía publicación de sus libros emparenta más bien su obra con las poetas de la generación de los 70, por estética y contenido. Al distinguir los rasgos esenciales de su poesía, Ángel L. Prieto ha señalado como el primero de ellos “la trama decididamente elegíaca, que se recrea en la estela del discurso temporal con su habitual carga de rememoraciones y de pérdidas, aunque sin precipitarse por la pendiente del patetismo fácil”²⁷².

Su obra poética está formada por los siguientes libros: *El vaho en los espejos* (1976), *Antífonas* (1978), *Mnemosine* (1981), *Voz perpetua* (1982), *Interludio (De las palabras y los días)* (1987), *Diario abierto* (1989), *Las palabras lo saben* (1993), *Tiempos de cantar (Poesía 1976-1993)* (1995), *Lugares de paso* (1999), *Aun a oscuras* (2001), *El engaño de los días* (2006) y *Señales* (2012).

Mnemosine no es una obra de contenido propiamente mitológico, a pesar de su título y la presencia de un único poema consagrado a la divinidad referencial. Nos encontraríamos, más bien, ante un prototipo del procedimiento funcional tópico-erudito que Rosa Romojaro ha llamado “nominación mitológica sustitutiva”²⁷³. Con *Mnemosine*, sencillamente, Dionisia García quiere referirse a la memoria, abstracción del tiempo pasado, según identificación que

²⁷² Ángel L. Prieto de Paula, “Semblanza crítica” en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/portales/dionisia_garcia/semblanza/ Visto: 14-2-2014.

²⁷³ Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico...*, pág. 17.

desde antiguo se atribuye a esta titánide madre de las Musas²⁷⁴. Francisco Díaz de Castro ya lo observó así: “La referencia inicial del título enlaza con el poema final “Memoria”, constituyendo las dos únicas alusiones expresas al mito, que describen una suerte de estructura circular que reproduce el incesante fluir del tiempo, en perpetua persecución de sí mismo, regresando a su origen”²⁷⁵. No hay en este libro, por tanto, una interpretación estricta del mito de Mnemosine, a pesar de que así lo señalen algunos autores²⁷⁶, sino una reflexión profunda, pero de carácter personal, sobre la memoria, el paso del tiempo y su poder devastador –temas, por lo demás, comunes en el resto de la obra poética de la autora–, en el que la nominación mitológica no es más que una referencia culturalista. Aunque Díaz de Castro afirme que “el mito se convierte aquí en elemento integrador de la estructura del libro”, lo cierto es que el contenido mitológico está prácticamente ausente de todo el libro hasta el poema final y la referencia a Mnemosine ha de considerarse en realidad una lexicalización tópica tras la cual todo lector culto advierte un significado poético no estrictamente mítico, por lo que la cohesión de la obra viene determinada especialmente por otras estrategias líricas.

Una de ellas, desde luego, es la oscilación temporal que se produce en el conjunto de la obra entre sus vagas alusiones a un pasado mitológico en el poema “Mar violeta” (“Aquella mar violeta que Homero percibió/ ¿es este mismo mar que admiramos ahora?”) y otras a realidades más actuales (“Manhattan”, “Muros de Harlem”, “A los compases del country”). En el primero, al decir de Díaz de Castro, “la inteligencia confronta los resultados de la cultura –la referencia a Homero– con unas vicisitudes de la experiencia inmediata, para culminar aspirando a una comprensión superior, cosmológica, del valor de la energía creadora de la vida”²⁷⁷. Los otros poemas, según Mantero, recogen los horrores contemporáneos que deben olvidarse, porque el de Mnemosine –dice– “es un mito positivo y no registra errores históricos”²⁷⁸.

²⁷⁴ Hesíodo, *Th.* 54-80; 135 ; 915-917.

²⁷⁵ Francisco Díaz de Castro, “El mar en la poesía de Dionisia García”, en *Llaves prestadas. Estudios sobre la obra poética y narrativa de Dionisia García*, (Francisco J. Díez de Revenga, ed.), Editora Regional de Murcia, Murcia, 2003, págs. 85-96, pág. 90.

²⁷⁶ Dionisia García “ha interpretado uno de los más viejos mitos del hombre de forma personalísima, y lo ha hecho sin traicionar la esencia el mito”. Manuel Mantero, “Un homenaje a la memoria”, *Nueva estafeta*, nº 47, octubre 1982, en Díez de Revenga, *Ob. cit.*, págs. 165-172, pág. 172.

²⁷⁷ F. Díaz de Castro, *Ob. cit.*, pág. 90.

²⁷⁸ M. Mantero, *Ob. cit.*, pág. 172.

La meditación sobre el pasado que recorre todo el poemario lleva a la autora a cerrar su obra con el poema "Memoria", en el que el mito de Mnemosine se explicita finalmente. J. L. Arcaz interpreta el poema en clave amorosa de carácter personal, actuando el mito como referencia comparativa de la propia circunstancia íntima de la autora: "el mito de la titánide adopta una doble significación en la obra de esta autora, pues Mnemosine supone la recuperación de un pasado que ayuda a entenderse en el presente y permite revivir a cada instante un amor irrenunciable porque gracias al recuerdo no es pasto del olvido. De esta forma se nos viene a sugerir en el poema citado antes que también el propio Zeus recobró tras su unión con Mnemosine esa memoria indispensable para afrontar el futuro (previa a la cual era un "dios enmudecido ante el destino") y, de una manera más velada, se nos deja atisbar asimismo que la autora es capaz de recobrar su propia memoria y de mantener candente su amor gracias al Irrito que ella utiliza como símbolo de su propia experiencia: al recordar, y al amar, ella es también Mnemosine y el fruto de su recuerdo es poesía, belleza inspirada por las Musas, igual que el fruto de la unión de Zeus y la titánide fueron las nueve Musas"²⁷⁹. A. Cárceles, por su parte, concede a la experiencia amorosa un carácter universal: "un amor cósmico que desafía al tiempo y al espacio", porque "el mito de Mnemosine alienta la llama del amor, que no renuncia al goce de los cuerpos, a la entrega y a la compañía"²⁸⁰.

Zeus quiso engendrar en Mnemosine,
quiso sentir su cuerpo, lago antiguo,
entre las mustias sedas que cubrían
los ambarinos copos de doncella.

Túnicas espumosas, sobre el lecho,
cubrieron de opalina aquel encuentro
donde el placer buscaba, encadenado,
acordes de torzal para las musas.

Cuando la luz, en tálamo de dioses,
derretía la cera sobre el vidrio,
mustios atardecieron los recuerdos

²⁷⁹ J.L. Arcaz Pozo, "Los mitos clásicos...", pág. 54.

²⁸⁰ A. Cárceles, "Introducción", en Dionisia García, *Tiempos del cantar (Poesía 1976-1993)*, El Bardo, Barcelona, 1995, págs. 7-30, pág. 17.

desde aquellas nostalgias olvidadas.

En transporte nupcial desciende Zeus;
exhausto de poder, vive su efigie
de dios enmudecido ante el destino.
Claroscuros cubrieron el Olimpo.

Amor cruzó la estancia en tibio abrazo,
y un asombro de luz mostraba minucioso
la magna arquitectura desplomada.

Agónico temblor entre los muros,
batalla singular alentó el canto,
hasta temblar las cítaras, con besos,
y amar en Mnemosine la memoria.

El poema, en el que Zeus reafirma su memoria a través del amor, resulta ajeno todavía a la estrategia de utilización del mito clásico como instrumento reivindicativo en la lucha por la igualdad de género que veremos después. El acercamiento de Dionisia al mito es aquí meramente referencial, de raíz puramente literaria, y algunas de sus expresiones delatan un radical alejamiento de la autora del compromiso feminista que veremos en los modelos siguientes. Véase, por ejemplo, el “Zeus quiso engendrar en Mnemosine” inicial, donde el arquetipo varón-sujeto/mujer-objeto, que será destruido sin piedad por poetas como Juana Castro o Ana Rossetti, chirría ya de forma ostentosa, especialmente si tenemos en cuenta que *Mnemosine* se publicó un año después de *Los devaneos de Erato* de Rossetti.

Por lo demás, este poema es prácticamente la única referencia mitológica significativa que encontramos en toda la obra de Dionisia García. En el libro *Antifonas* (1978) hallamos vagas alusiones al mundo clásico en los que podríamos considerar “poemas de viajes”: “Mantis religiosa”, dedicado al templo de Apolo en Corinto, “Islas”, al mar Egeo, “Ninfas”, a Micenas, o “Sobre el Ática”, composiciones breves de carácter evocador y nostálgico. Tan solo en el poema “Sirenas” cabría interpretarse vagamente algún resquicio rupturista con la jerarquía dominante, al poderse entrever una cierta celebración del abandono por parte de la mujer de

sus antiguas ataduras, al tiempo que la sirena (de las de cola de pez, eso sí) descubre la vida fuera del mar:

¿No la ves en la orilla?
es sirena de ahora;
su cola está partida,
seccionada en el tiempo.
Ya puede caminar,
señalando en la arena
la huella con las plantas.
Al sentir gravidez,
tiende su cuerpo al sol,
para robar colores
a las tintas marinas
y percibir la tierra
desde fuera del agua.

4.2. La mitología como sustento: Juana Castro.

El mito clásico proporciona al texto poético una dimensión universal y lo incorpora a la gran historia de la tradición clásica en la literatura de todos los tiempos. Entre las muchas deudas que la creación artística mantiene con las culturas precedentes, la mitología clásica se renueva constantemente como fuente ineludible de inspiración para el poeta y como marco de referencia básico al que el autor regresa siempre con la seguridad de encontrar allí alimento esencial para su sustento creador. No importa que personajes, hechos, situaciones y lugares hayan sido una vez y otra abordados, adorados, enaltecidos, desentrañados y hasta humillados: las enseñanzas eternas de los clásicos, su maravilloso poder de evocación, la seducción inmensa de sus planteamientos y la perfección formal de su plasmación lírica desde los inicios de la literatura los convierte en depósito siempre fecundo de interpretaciones inéditas y de seguros hallazgos que, siendo tan antiguos, parecen cada vez nuevos.

En nuestros tiempos, donde la transmisión escolar y académica de la cultura clásica acusa un constante peligro, acechada como está por los males de una sociedad dubitativa e insegura, consuela descubrir que los navíos de Odiseo navegan todavía por los versos de los

poetas contemporáneos, dejando a su paso la admiración por tantos prodigios tan sorprendentes hoy como ayer. La poesía que publican los escritores españoles de hoy no permanece ajena a la tradición clásica en su búsqueda de la verdad y la belleza, sino que se inserta en ella de una manera natural, anudando en cada obra un eslabón más de aquella cadena de eternidad que en la literatura castellana se iniciara ya con los relatos alfonsíes, donde los mitos eran considerados todavía hechos históricos. Y en ese enfrentamiento del creador moderno con los modelos de la Antigüedad apreciamos la solidez de estos y la audacia de aquel, al poder el poeta acercarse con absoluta libertad a unos pilares que soportan cualquier peso, cualquier carga, cualquier intención, como han venido demostrando imperturbables durante tantos siglos.

Juana Castro, al incorporar a su obra los relatos de la mitología clásica, se manifiesta consecuente con su tiempo y con los poetas de su generación, que han decidido, pese a todo, no abandonar a su suerte al mito grecolatino como referente cultural y artístico también de nuestro tiempo, aunque, como sucediera en la poesía de las antiguas edades, la evocación de las narraciones legendarias aparezca ya como material misterioso y desconocido para muchos lectores que necesitarán de exégesis interpretativa para alcanzar el pleno conocimiento de la reflexión poética del autor y de su cabal contenido simbólico, dada la extrañeza que el caudal mítico produce al ciudadano –poco instruido en tales materias– de hoy. La grandeza del mito y su extraordinaria capacidad de conmover e instruir a la vez permiten, sin embargo, a Juana Castro utilizar con eficiencia tales armas en su batalla poética contra los lastres del pasado. La voz de las divinidades y de las heroínas antiguas sonará esta vez con un mensaje nuevo, porque nuevas lecturas entrañan novedosas interpretaciones más acordes con los tiempos que corren, con formas de pensar que estimamos más evolucionadas, con la nueva sensibilidad en los modos de entender las relaciones entre las personas.

Y en ese nuevo planteamiento de interpretación del mundo que la poeta nos propone, los mitos nos interpelan desde el ayer sobre los interrogantes esenciales que atormentan al hombre de hoy, si es que son otros de los que siempre han sido. Juana Castro, que pretende la definición lírica de un nuevo concepto de mujer, usará los moldes de Dafne, de Dánae, de Penélope o de Narciso para alcanzar con ellos la universalidad de su mensaje, más meritoria por partir de cimientos absolutamente locales, de la propia tierra donde surgió su vida y su vocación poética, el mundo rural de Los Pedroches en Córdoba, transformado por otros en Arcadia irreal y por ella en escenario de infiernos vividos.

4.2.1. “Me daba cuenta de todo eso y siempre me dolió”.

Juana Castro Muñoz nació en 1945 en Villanueva de Córdoba, una población enclavada en plena dehesa de Los Pedroches, al norte de la provincia de Córdoba. Sus padres eran labradores y ese ambiente rural en el que transcurrió su niñez no solo está muy presente en alguno de sus libros, sino que, paradójicamente, despertó en ella de modo espontáneo un profundo sentimiento feminista que ya nunca la abandonaría. “En ese ambiente rural sentía en mí la injusticia que veía en la vida diaria de las mujeres. Trabajaban duramente en el campo, igual que los hombres y, sin embargo, al volver al cortijo, tenían que seguir con otra jornada, haciendo la comida, criando niños (...). Como una niña sensible y despierta, me daba cuenta de todo eso y siempre me dolió”²⁸¹. Esta temprana conciencia intuitiva frente a la desigualdad adquiriría más tarde formación ideológica de carácter teórico durante sus estudios en Córdoba, donde se diplomó como profesora especialista en Educación Infantil e inició la carrera de Filosofía y Letras.

A nivel literario, Juana Castro reconoce la influencia que ejerció inicialmente en ella la revista barcelonesa *Vindicación feminista*, donde colaboraban escritoras como Montserrat Roig, Ana M^a Moix, Beatriz de Moura, Marta Pesarrodonna y Antonia Rodríguez. En 1977 ingresó en el grupo Zubia, una asociación generacional de poetas jóvenes cordobeses que se había dado a conocer en 1972 con la publicación de una antología²⁸², y en 1978, como consecuencia de estas primeras peripecias literarias, publica su primer libro, *Cóncava mujer*, una obra reivindicativa en la línea del entonces incipiente movimiento feminista andaluz.

Por entonces, Juana Castro había ya contraído matrimonio con el también escritor Pedro Tébar, con quien tenía tres hijos. La muerte de uno de ellos a los seis años, tras una penosa enfermedad, inspiró su segundo poemario, *Del dolor y las alas* (1982). La crítica ha destacado el fondo religioso que late en esta obra, el cual facilita una aceptación del dolor y una afirmación esperanzada de la vida²⁸³. Juana recibió su primera educación en un colegio religioso de monjas, donde sufrió los rigores del nacionalcatolicismo, especialmente, en lo que

²⁸¹ Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*, Siglo XXI, Madrid, 1991, pág. 57.

²⁸² Zubia, *Primera antología poética*, Editorial Católica Española, Sevilla, 1972.

²⁸³ J. Criado y A. Santías, “Juana Castro, de la muerte a la vida en unos versos”, en *Crónica de Córdoba y sus pueblos II*, Diputación Provincial, Córdoba, 1991, págs. 36-41, pág. 39.

se refiere a cuestiones literarias y sexuales, que tan decisivas serán en su desarrollo vital y artístico posterior.

Alternando con su profesión de maestra, que tras unos años de peregrinaje ya ejercía en Córdoba, y su dedicación a la escritura, Juana Castro participó activamente durante estos años en la dinamización cultural de la ciudad. Además de sus habituales colaboraciones periódicas en la prensa local (algunas de las cuales se recogerían en 1990 en el volumen *Valium 5 para una naranjada*), en 1983 coordinó el I Encuentro de Pintores y Poetas Cordobeses, en 1984 las I Jornadas Mujer y Cultura y en 1986 formó parte de la "Embajada Cultural Córdoba-Córdoba Argentina" como poeta, dando una conferencia y haciendo una lectura de sus versos. También asistió a varios encuentros poéticos en Italia.

Ya en esta década de los 80 Juana Castro comenzó a ser reconocida con importantes premios literarios. En 1984 se le concede el premio "Periodismo. Imagen de la mujer en los medios de comunicación" del Instituto de la Mujer y del Ministerio de Cultura por la serie *Voz en violeta*, artículos publicados en el diario *La Voz de Córdoba*. En 1985 recibe el Premio Juan Alcaide, convocado por el Ayuntamiento de Valdepeñas (Ciudad Real), por su obra *Paranoia en otoño*, que se publicó con prólogo de Antonio Gala. Al año siguiente publica *Narcisia* y en 1989 *Arte de cetrería*, uno de sus poemarios más alabados por la crítica, que mereció el Premio Juan Ramón Jiménez de la Diputación de Huelva.

Como les sucede a muchos otros poetas de la época, la publicación de la mayoría de sus libros obedece al impulso editorial de los premios literarios: *Regreso a Géminis*, Premio Bahía (1991); *No temerás*, Premio Carmen Conde (1994); *Del color de los ríos*, accésit del Premio Esquíu (2000); *El extranjero*, Premio San Juan de la Cruz (2000) y *Los cuerpos oscuros*, Premio Jaén (2005). Su obra ha sido parcialmente traducida al inglés y, sobre todo, al italiano, idioma en el que cuenta con cuatro antologías: *Venere allo specchio* (1998), *Volo cieco* (1990) *Memoria della luce* (1996) y *Calice e altre poesie* (2001). Algunos de sus poemas han sido traducidos incluso al chino en una antología colectiva²⁸⁴.

En los últimos años Juana Castro se ha hecho acreedora de un reconocimiento unánime por su trayectoria literaria y por su compromiso con la sociedad, ámbitos que pueden

²⁸⁴ Zhao Zhenjiang (ed.), *Antología de la poesía femenina de España en el siglo XX* [bilingüe español-chino], Pekín, Universidad de Pekín, 2002.

resumirse en estas dos distinciones recibidas: en 2007 la Junta de Andalucía le concede la Medalla de Oro de Andalucía y en 2011 resulta distinguida con el Premio Nacional de la Crítica por su obra *Cartas de enero* (2010).

Juana Castro pertenece a la llamada “generación de los setenta”, grupo poético que se define más por criterios cronológicos que por afinidades artísticas. La propia autora, en conversación con S. K. Ugalde, reconoce que solo por edad podría pertenecer a los “novísimos”: “Por edad sí, pertenecería a ‘los novísimos’, pero yo los leí después. Ellos estaban con el culturalismo, con el tema del cine y lo demás, y no eran mis temas”²⁸⁵. Ni la atracción por la cultura urbana y de masas ni el culturalismo, por citar tan solo dos de los rasgos más definitorios del grupo, convienen a la poesía de Juana Castro, aunque participe de otras marcas comunes como el gusto por la intertextualidad o la elaboración barroca del poema.

4.2.2. Obra poética

Cóncava mujer (2004), *Del dolor y las alas* (1982), *Paranoia en otoño* (1985), *Narcisia* (1986), *Arte de cetrería* (1989), *Alta traición* (1990), *Fisterra* (1991), *No temerás* (1994), *Del color de los ríos* (2000), *El extranjero* (2000), *La jaula de los mil pájaros* (2004), *Los cuerpos oscuros* (2005), *La bábola. Intrusos en la red* (2010).

Antologías: *Alada mía. Antología 1978-1994* (ed. Pedro Ruiz Pérez; Diputación, Córdoba, 1996); *Venere allo specchio* (traducción al italiano de Emilio Coco; Vinelli, San Giovanni Rotondo, 1988); *Volo cieco* (traducción al italiano de Emilio Coco; Levante, Bari, 1990); *Memoria della luce* (traducción al italiano de Emilio Coco; Bari, Levante, 1996); *Calice e altre poesie* (traducción al italiano de Alessandro Ghignoli; Via del Vento, Pistoia, 2001); *Poesía en la Bodega* (col. Arca del Ateneo, Córdoba, 2001); *Agridulce* (Aula de Literatura José Cadalso, San Roque, 2002); *Pañuelos del aire* (Cuadernos de Sandua, Córdoba, 2004); *Dime que te quiero* (Homenaje a Vicente Núñez. col. Arca del Ateneo, Córdoba, 2004); *Homenaje a Mario López* (col. Arca del Ateneo, Córdoba, 2005); *La extranjera* (Selección de la autora; Diputación, Málaga, 2006); *Vulva dorada y lotos* (Sabina, Madrid, 2009); *Heredad (seguido de ‘Cartas de enero’)* (Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010).

²⁸⁵ S. K. Ugalde, *Conversaciones y poemas...*, pág. 62.

4.2.3. Tratamiento del mito clásico en la poesía de Juana Castro.

El mito grecolatino ha sido utilizado a lo largo de la historia de la literatura universal como punto de partida para la reflexión sobre los grandes problemas que siempre han afectado al ser humano, pero también para analizar, con el respaldo que proporciona la sabiduría de los clásicos, los comportamientos de las sociedades presentes, ahondando en sus raíces más oscuras. La mitología, pues, no ha servido solo de ornato más o menos superficial con el que otorgar un barniz culto a una composición poética muchas veces poco inspirada, sino también como muestrario fecundo de los dramas que afectan al hombre en toda su intensidad, con los cuales el poeta se identifica para mostrar al lector su propia visión de las realidades que le rodean. Juana Castro utiliza el mito clásico, las leyendas imaginadas hace miles de años, para explicar el mundo de hoy, para acercarse a su propio mundo y diseccionarlo con unas herramientas trazadas por Homero y Ovidio que aún continúan siendo válidas en nuestro siglo XXI.

El tratamiento del mito clásico en la poesía de Juana Castro señala una evolución que constituye un modelo en la búsqueda e investigación sobre cómo los arquetipos clásicos forjados por la tradición pueden adaptarse a las necesidades expresivas actuales dotándolos de nuevos significados. No hay en esta utilización del mito para explicar el propio yo y sus circunstancias un alejamiento de la estética y de las líneas temáticas que marcan toda la obra de la autora, sino que la presencia de la mitología se integra en los libros de Juana Castro de una manera natural, coadyuvando sin estridencias al gran empeño vital que late en su obra: la denuncia de la subyugación de la mujer por parte del varón, la reivindicación radical de que ha de concluir el tiempo del sometimiento a unos modelos de dominio patriarcal ya caducos, en fin, la necesidad de abrirse al otro, al extraño, y comprender su discurso. Con este propósito hablan también Dafne, Ulises y Penélope, lanzando un mensaje nuevo que siempre estuvo ahí pero quizás no supimos escuchar adecuadamente.

En esta incorporación del mito como elemento estructural destacado en la poesía de Juana Castro podemos distinguir varias fases diferenciadas que recorren su obra y que nos llevan, en lo que a su tratamiento funcional se refiere, desde la topificación inicial a la voluntad desmitificadora de los últimos poemas. En una primera etapa, todavía de tanteos y formación de la propia poeta, Juana Castro se acerca al mito siguiendo básicamente los modelos convencionales. En sus largos poemas de *Paranoia en otoño* la autora toma al personaje como

referente de las situaciones o sentimientos que desea comunicar. Se trata aún de un acercamiento respetuoso con el legado literario, que reproduce sin apenas alteraciones el sentido original del mito clásico, al que la poeta se adapta para fundamentar sobre él su propia experiencia amorosa o cimentar los motivos de su desagrado vital con la realidad circundante. Así, la voz poética –tras la que, dado el carácter esencialmente autobiográfico de su poesía, casi siempre encontramos a la propia autora, según propia confesión²⁸⁶– encuentra su estado ideal en la fusión con la propia naturaleza que le proporciona Dafne o desfallece ante el inexorable dolor de la muerte que sigue a la experiencia amorosa de Venus y Adonis. Los hilos conductores de su teoría sobre el amor recalcan en Dánae, en las Meleágrides y hasta en los Lotófagos para encontrar en ellos reflejos de su propia experiencia, y siempre sin cuestionar en lo esencial la validez argumental del mito tradicional ni la forma en que ha sido comúnmente transmitido.

Narcisia, en cambio, marca un modo radicalmente distinto de acercarse a la mitología. Los mitos clásicos, interpretados por la crítica feminista como transmisores de valores patriarcales contra los que luchan las poetas de esta generación, ya no sirven para analizar la sociedad que las autoras quieren mostrar en sus obras. Se hace necesario, por tanto, construir nuevas entidades míticas o darle la vuelta a la interpretación que de las leyendas antiguas venía haciendo tradicionalmente la literatura, en su mayoría escrita por hombres. Nace así *Narcisia*, una deidad cimentada en las fuentes de las divinidades asirias y grecolatinas pero distinta de todas ellas, una divinidad autosuficiente y creadora de todo el universo, donde el componente masculino ya no es necesario. Hay, pues, una transmutación de los principios jerárquicos y una aproximación subversiva al propio mito de Narciso, ahora reinterpretado en positivo desde su visión femenina, en la que por primera vez en la literatura española la mujer habla sin tapujos y con total libertad de su experiencia sexual y del goce erótico. *Narcisia* marca en Juana Castro una ruptura con la visión tradicional del mito que había mostrado en *Paranoia en otoño* y se convierte en paradigma de las poetas de su generación que se empeñan en reinterpretar los mitos clásicos para que hablen con voz de mujer y expliquen desde una perspectiva nueva los problemas contemporáneos.

²⁸⁶ Así lo ha reconocido Juana Castro en varias ocasiones. La última, en la entrevista realizada por Carmen Lozano en el diario *Córdoba* de 3 de febrero de 2011: “Lo que he escrito ha sido mi vida y he escrito siempre desde mi visión de mujer”.

Finalmente, *El extranjero* marca la tercera fase de esta evolución, en la que el mito aparece citado nominalmente, pero el protagonismo ha sido robado por el hombre de hoy. El concepto de extranjería, tan querido por las poetas de esta generación para expresar su propio extrañamiento en el mundo que les ha tocado vivir –por mujeres y por poetas–, es analizado a partir del mito de Ulises, el viajero extranjero en tantos lugares. Las referencias a la *Odisea* como hipotexto germinal son constantes en ese libro, pero lo que se describe no es el universo homérico, sino el mundo de hoy mismo. Las relaciones con el otro, la imposibilidad del regreso y, siempre, la lucha de la mujer con la sociedad y consigo misma por alcanzar su libertad en un mundo cuajado de hostilidades ancestrales encuentran acomodo en el marco referencial de las historias de Ulises, los lotófagos o Penélope, pero ahora los protagonistas no son ellos, aunque lleven su nombre, sino otros, llegados recién a nuestro lado y frente a los cuales no sabemos todavía cómo actuar correctamente. En *El extranjero* el tratamiento del mito ha logrado su más alto grado de elaboración literaria y estilización conceptual, porque el mito, liberado ya de sus propias dependencias argumentales o narrativas, se vuelve otra vez fecundo para cumplir la función primordial para la que fue creado: explicar el propio mundo del poeta –abarcando el universo todo–, analizar al hombre y la relación de este con sus semejantes a través de una inspiración poética que se muestra nueva y fresca no obstante haber recorrido fecunda toda la historia de la literatura. Una extensión de este modo de empleo lírico de la mitología clásica, privada aún más de toda referencia explícita, lo hallamos en *Los cuerpos oscuros*, donde algunos poemas nos remiten sutilmente a mitemas homéricos como el regreso o la memoria, siempre presentes en la obra lírica de Juana Castro.

Aunque de modo más circunstancial, la mitología también aparece en una de las últimas obras de Juana Castro, *La bábola. Intrusos en la red*, abordada desde una perspectiva novedosa en la autora. La poeta ensaya por primera vez en su producción una aproximación irónica y burlesca al mito, en el contexto de un poemario que pretende un acercamiento satírico e impúdico a los tabúes del sexo. Así, la Victoria de Samotracia o Leda son utilizadas para construir un discurso desinhibido en torno a la libertad sexual a través de una cruda parodia de las formas de relación erótica convencionales y también extraordinarias, muchas veces –y en ello radica otra innovación esencial– expuestas desde la óptica masculina.

Finalmente, no podemos dejar de citar el acercamiento al mito de Salomé que Juana Castro realiza en su libro *No temerás*, aunque, por no tratarse estrictamente de mitología clásica, no vamos a abordarlo en nuestro estudio. Al igual que otras poetas de su generación,

Juana Castro se siente atraída por la figura de la princesa hebrea, la cual ya desde la segunda mitad del siglo XIX fue motivo de inspiración para los poetas simbolistas y decadentistas, que singularizaron en ella a la *femme fatale* principalmente con voluntad transgresora frente a una sociedad burguesa cuya moral hipócrita despreciaban²⁸⁷. La Salomé de Juana Castro protagoniza una revisión bíblica del personaje desde “una vigorosa reflexión existencial”²⁸⁸ y un recorrido por las distintas etapas vitales de la pasión femenina²⁸⁹ para concretarse, en opinión de Ugalde, en una narración de “la historia de la represión contra las mujeres ejercida desde la cultura judeocristiana”²⁹⁰.

4.2.4. *Paranoia en otoño*.

Tras pagar la deuda de su militancia feminista en *Cóncava mujer* y desahogar el desgarramiento inmenso por la muerte de su hijo en *Del dolor y las alas*, Juana Castro se entrega en *Paranoia en otoño* a su primera obra de inspiración puramente artística. En su prólogo “*inútil*” Antonio Gala habla de “un libro en carne viva” y subraya la “obediencia inmediatitud, su vaciamiento, esa irracional prisa que no admite correcciones lingüísticas, que desabrocha los signos de puntuación, que se arranca los modales aprendidos”²⁹¹ que a su entender, dada la violenta expresión de sentimientos que en él se contienen, caracterizan este libro. La propia autora confiesa que el libro “fue escrito a lo largo de un curso un poco de modo irracional”²⁹². Sin embargo, no cabe duda de que nos hallamos ante la primera gran obra de Juana Castro, un poemario urdido con esmero donde la exquisita elaboración formal alcanza su equilibrio con un contenido complejo que, además, esboza de modo consistente la estructura temática que la autora irá desarrollando en su producción posterior. *Paranoia en otoño* resulta, por otro lado, el primer libro de Castro en el que la temática mitológica hace acto de presencia, y no de forma anecdótica, sino sustancial: Silvia Bermúdez llega a afirmar que nos hallamos ante “una

²⁸⁷ Montserrat Morales Peco, “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX”, en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (Juan Herrera Cecilia y Montserrat Morales Peco, Coords.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2008, págs. 273-297.

²⁸⁸ Víctor García de la Concha, “No temerás”, en *ABC Cultural*, 4 de noviembre de 1994, pág. 8.

²⁸⁹ Cecilia Drey Müller, “La otra Salomé”, en *Ínsula*, 578 (1995), pág. 22.

²⁹⁰ Sharon Keefe Ugalde, “El marco, el retrato, la danza y la espada/palabra: Salomé en *No temerás*”, en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, págs. 144-155, pág. 144.

²⁹¹ Antonio Gala, “Un prólogo inútil”, en Juana Castro, *Paranoia en otoño*, págs. 7-9.

²⁹² S. K. Ugalde, *Conversaciones y poemas...*, pág. 65.

reflexión poética de la experiencia amorosa que se inscribe dentro de la tradición cultural de los grandes amores de la mitología clásica”²⁹³.

En su imprescindible estudio sobre la obra de Juana Castro, Encarna Garzón García aísla con fina intuición las ideas esenciales que recorren los poemas de *Paranoia*²⁹⁴. A partir del tema “vital” del amor como dominante en todo el poemario, Garzón señala tres pensamientos muy definidos que articulan el conjunto: en primer lugar, “el amor como algo esencialmente contradictorio que deriva siempre en dolor; dicho dolor, a su vez, deviene en muerte” (según Garzón, esta convicción de que el amor no solo hiere, sino que también mata, está presente en más de la mitad de los poemas del libro). Un segundo grupo de poemas desarrollan la consideración del amor “como una fuerza casi telúrica que, en su camino inexorable hasta nosotros, no solo no avisa, sino que inunda, arrasa y nos derrota para siempre”, una fuerza a la que “es de todo punto inútil ofrecer resistencia”. Otro pequeño grupo de poemas, finalmente, están dedicados “a ese amor tardío que ella ha denominado *paranoia en otoño*”. En torno a estos tres ejes esenciales Juana Castro ha compuesto una obra unitaria con 32 poemas, de los cuales seis tienen un contenido plenamente mitológico y al menos en otros diez se descubren referencias más o menos directas.

El tratamiento que Castro realiza aquí del material mitológico es aún bastante convencional en cuanto a su contenido estrictamente mítico, muy lejos del desbocamiento que alcanzará en obras posteriores. Poemas como “Venus y Adonis” o “Dánae” reproducen sin alteraciones el sentido original del relato clásico, utilizando la enseñanza de las antiguas leyendas para apuntalar sus argumentos poéticos en torno al poder destructivo del amor o el esfuerzo vano de oponerse a él, e incluso, en algún caso, para refutarlos (“Dafne”). En cuanto a su tratamiento literario, el mito, como afirma Jaime Siles refiriéndose en general a la poesía más reciente, “se contextualiza en la concreta circunstancia del autor, a la que el lector, con su complicidad, le da su aquiescencia”²⁹⁵, y así es como vemos a la poeta transformarse en laurel, departir con Ulises o compartir el dolor de las Meleágridas, dando vigencia al mito a través de su adaptación a las vivencias propias de la poeta. En otros casos, se produce en los versos una inclusión meramente nominativa de las referencias míticas (a Sísifo, a las Parcas) y en no pocas

²⁹³ Silvia Bermúdez, “*Paranoia en otoño*: de la escritura, del amor y otros demonios”, en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, págs. 78-86, pág. 80.

²⁹⁴ E. Garzón García, *Ob. cit.*, pág. 21-33.

²⁹⁵ J. Siles, *Ob. cit.* pág. 156.

ocasiones se trata de meras alusiones evocadoras de ambientes y situaciones vagas relacionadas con el mundo de Ulises, personaje predilecto de Juana Castro que merece ya aquí un primer poema como preludeo de una futura gran obra por entero a él dedicada (*El extranjero*), aunque será ya con un tratamiento del material mitológico totalmente diferente. Dada la temática de la obra, los mitos clásicos que más interesan a la autora son aquellos que presentan una línea argumental amorosa, y especialmente aquellas situaciones desgarradas donde tengan cabida el sufrimiento y el dolor, desarrollos naturales, como hemos dicho, de la experiencia amorosa según Juana Castro. También predomina la presencia de personajes femeninos (Dafne, Dánae, Venus, Meleágrides, Penélope, Circe...), con los cuales la autora se identifica más hondamente en la expresión de sus ideales poéticos, emocionales y sociales. A través de estos enlaces intertextuales con la mitología grecolatina, Juana Castro desarrolla “una epistemología distinta al conocimiento [del amor] normalmente aceptado, pues su llegada trae consigo una visión más penetrante en planos de la realidad generalmente descartados por el conocimiento racional”²⁹⁶. Y ello con un lenguaje artificioso y complejo, a la par barroco y surrealista y de una atrevida pluralidad interpretativa.

Repasemos ahora con más detenimiento los poemas de tema mitológico incluidos en este libro.

Dafne

Que tu luz no me busque, Apolo, porque soy una hoja
que vive con el viento.

Toda la savia es
una caricia blanda,
tengo verdes los brazos de besarme en las ramas,
de mirar en las sombras el cristal desvaído de mi cuerpo.

Los helechos me abren su corazón de agua,
poseo dos mil lunas ganadas al ocaso,
los tilos, el espliego, la frescura
de todos los diamantes que se mueren de frío,
las lianas que adornan

²⁹⁶ Candelas Gala, “Locura, amor y escritura en *Paranoia en otoño*”, en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, págs. 62-76, pág. 64

la libertad, el talle, las avenas,
mis pestañas, las rosas, los pedernales tiernos de los frutos,
las blancas mariposas donde beben su plata las raíces,
donde el bosque se espesa de semillas y muerte.
No deseo tu fuego, adoro la ceniza que es espora del trigo
y no quiero otro rayo que el resplandor redondo en las naranjas,
el cenit que atomiza la techumbre calada de los árboles,
los troncos como dioses,
las auroras cebadas en su vientre de polen solitario.
Es inútil que corras, porque este paraíso que fecundan tus ojos
me pertenece ya, es la textura
del fondo de mi carne
y crezco vegetal
desde la dermis al vello más oscuro donde duermen los mundos,
es inútil que corras, inútil que me alcances,
porque tengo las plantas
vacías en la tierra
y el laurel
es ya un triunfo de oro en mi cabeza.

Este poema, según la definición de ideas esenciales en *Paranoia en otoño* establecida por Encarna Garzón, se presenta, precisamente, como una refutación de la consideración del amor como una fuerza irresistible a la que resulta inútil oponerse. Dafne, al rechazar los requerimientos de Apolo, renuncia al amor “en pro de su propia identidad, descubierta en la naturaleza”²⁹⁷. Desde una formulación feminista, Candelas Gala distingue en estos versos “el gesto de la mujer volando del aprisionamiento masculino”²⁹⁸ y, bajo esa misma perspectiva de género, Silvia Bermúdez observa el poema como “un momento de autoafirmación y libertad (...), un modelo de autoridad femenina”²⁹⁹. En esta línea, Olvido García Valdés sugiere que la transformación de la ninfa supone la total anulación de su condición femenina a consecuencia de la violencia masculina: “Dafne pide ser árbol para no ser mujer, para no ser tomada,

²⁹⁷ E. Garzón, García, *Ob. cit.*, pág. 25.

²⁹⁸ C. Gala, *Ob. cit.*, pág. 67.

²⁹⁹ S. Bermúdez, *Ob. cit.*, pág. 82.

violada, porque iba a serlo”³⁰⁰. Bermúdez incluye este poema dentro de un grupo que, en el conjunto estudiado, analiza “los sentimientos de desconfianza y persecución que laten en el corazón de la relación amorosa representada por Castro”³⁰¹, al entender que la sensación persecutoria constituye uno de los motivos fundamentales que contribuyen a la creación del “proceso paranoico” que da título al libro.

Juana Castro, con las turbulencias propias de su peculiar percepción poética, se acerca aquí respetuosamente al mito de Dafne según nos lo presenta la tradición clásica a través, fundamentalmente, de Ovidio³⁰². La ninfa aparece en el momento de la transformación (“tengo verdes los brazos de besarme en las ramas”) tras rechazar explícitamente los deseos de Apolo (“No deseo tu fuego”), aún en plena persecución (“Es inútil que corras, inútil que me alcances”). La intertextualidad en la estructura temática de *Paranoia* reproduce, por tanto, el sentido original del mito, aunque adaptado a las ideas y valores que la poeta desea transmitir. Hay un canto a la victoria sobre el perseguidor que ve frustradas sus ambiciones (“este paraíso que fecundan tus ojos/ me pertenece ya”), recreada en una exhibición soberbia –pero quizás ya también nostálgica– de los dones perdidos (“crezco vegetal/ desde la dermis al vello más oscuro donde duermen los mundos”), que pretende una exposición ejemplar de la enseñanza del mito.

Lo más original de la versión de Castro me parece, como apunta Garzón, el descubrimiento que Dafne realiza de su propia identidad diluida en la naturaleza, de acuerdo con una idea poética de la propia autora más ampliamente desarrollada en poemarios posteriores como *Narcisia* o *Fisterra*, donde el tema de la naturaleza se convierte en el motivo central. De hecho, en este poema se ha observado un preludio de la diosa Narcisia, al encontrarnos “ante un claro rechazo del amor en aras de la identificación con la naturaleza y la contemplación narcisista de sí misma”³⁰³. La inmersión en la naturaleza que plantea en “Dafne” trasciende la experiencia transformadora y supone una fusión jubilosa con los elementos vegetales en los que se alcanza el goce pleno y la libertad (“soy una hoja/ que vive con el viento”), con una identificación con los elementos más puros de la tierra que logrará su

³⁰⁰ Olvido García Valdés, “Lo que dice Dafne”, prólogo a Juana Castro, *Heredad, seguido de Cartas de Enero*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010, págs. 9-25, pág. 23.

³⁰¹ S. Bermúdez, *Ob. cit.*, pág. 82.

³⁰² Ovidio, *Met.* 1.452-567.

³⁰³ E. Garzón García, *Ob. cit.*, pág. 111.

máxima expresión en estos versos de *Fisterra*, donde se advierte una regresión de la metamorfosis de Dafne:

(...)

Si alguna vez, la acuchillada linde
de su amor me abre el cuerpo,
encontrarán un árbol con antiguas cortezas.

(...)

(*Fisterra*, XXVI, 26-28)

Esta fusión sublimada con la naturaleza y sus frutos, con ecos de la propia Dafne, se halla también en el poema que abre el libro, titulado “Magnificat”, donde las enseñanzas de un amante con atributos de Apolo (“como un sol, como un dios”) abren a la hablante un mundo de sensaciones que anticipan ya la transformación (“todo el verdor del mundo en mis tobillos”), no sin antes haber salido, a través del goce pleno, del estado de ignorancia y abandono inicial. La transformación gozosamente sensual que aquí se produce como consecuencia del disfrute amoroso (y, en este sentido, el poema plantea un presupuesto contrario al del poema “Dafne”, aunque con idénticos efectos) supone a la vez el traslado a un nuevo estado de conocimiento más elevado, donde la experiencia amorosa acoge también una realización vital plena que adquiere su significado preciso al considerar la condición de mujer de la protagonista. Estamos, pues, ante un nuevo signo reivindicativo que persigue la transformación de secuencias heredadas.

El mito de Dafne, que ya desde la antigüedad fue considerado un símbolo de la pureza permanente³⁰⁴, es reinterpretado por la crítica feminista en clave afirmativa de liberación del yugo patriarcal y autosuficiencia, aunque en el planteamiento de Juana Castro en este poema esta intención social aparece atenuada por una reivindicación de matiz más bien vivencial, que, de algún modo, se contiene ya en el original. Quizás resulte más apropiado observar en el poema un abandono de la perseguida a los placeres también inmensos de la naturaleza, donde parece alcanzar su clímax personal, vital y, acaso también, sexual. Y recordemos que la victoria de Dafne sobre el dios, tanto en el mito clásico como en la revisión de Castro, es solo aparente. A pesar de la transformación, *hanc quoque Phoebus amat*³⁰⁵, con lo que el poema no servirá

³⁰⁴ Servio, *Ad Aen.* 3.91.

³⁰⁵ Ovidio, *Met.* 1.553.

como refutación al principio general del poemario de que resulta imposible oponerse al amor. Dafne nunca amó, pero de Apolo ni siquiera la metamorfosis del ser amado en árbol apenas sensitivo ha logrado apagar la pasión. Ni siquiera la oposición radical de la amada lo consiguió.

Por lo demás, en la elaboración de Castro encontramos casi todos los componentes esenciales que el mito ha ido acumulando a lo largo de la tradición literaria postovidiana, desde la alusión al laurel como único árbol al que no hiere el rayo (“y no quiero otro rayo que el resplandor redondo en las naranjas”), que parte de Plinio (*fulmine sola non icitur*)³⁰⁶, hasta la focalización del relato en el instante de la metamorfosis, que Garcilaso de la Vega en su soneto XIII convirtió en modelo para el acercamiento a la transformación en los todos autores posteriores, pasando por el tratamiento subjetivo que lleva a la autora a identificarse con el personaje mítico de Dafne, tal como hiciera Petrarca con Apolo³⁰⁷.

Ulises

Cómo duelen, Ulises, todas las nieblas, trenes
que poblaste en mi ausencia.
Ni Circe, ni Calipso, ni Nausica.
Ni siquiera Penélope.
Tienes tantos cabellos de las gradas,
tantas olas de versos en tu terca locura de amar contra el destierro,
que traes el arco-iris ciñéndote los ojos,
la frazada del mundo, el mar, amar, los vientos.
Y ahora invoco tu vida, tu viaje
de velas traslaticias,
tus palabras sembradas a la orilla del tiempo.
Yo no soy una ninfa
ni traigo mil guirnaldas con un sueño de espuma,
ni estoy aquí cantando
la balada del mar sobre tus pájaros,
ni voy a tejer nunca
ningún velo de horas o regreso.

³⁰⁶ Plinio, *N.H.* 15.134.

³⁰⁷ M. Dolores Castro Jiménez, “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, 25 (1990), págs. 185-222.

papel tradicional asignado a la mujer en la relación amorosa (“ni voy a tejer nunca/ ningún velo de horas o regreso”). Su enfrentamiento exultante al héroe que regresa se plantea desde la igualdad hombre-mujer y propone un encuentro lleno de sensualidad y sensaciones nuevas ante un hombre hermoso y apetecible que despierta el deseo de quien aguarda. Y ello, a pesar de sus riesgos.

El tema de Ulises y, en general, de la *Odisea*, se desarrollará de modo más innovador en el poemario *El extranjero*, donde el mito se reinterpreta completamente desde parámetros contemporáneos. En este poema de *Paranoia*, por el contrario, no apreciamos ninguna ruptura significativa con la tradición literaria, más que la meramente derivada del diálogo anacrónico que la autora pretende establecer con el héroe. Ulises se presenta como lo que es, un guerrero experimentado en mil viajes que al fin vuelve a su patria. En este sentido, cabría interpretar la visión de Juana Castro incluso como contraria al tratamiento generalizado que la literatura del siglo XX realiza de la figura de Ulises, centrado fundamentalmente en la desmitificación del héroe y en la acentuación de los rasgos más negativos de su personalidad, frecuentemente bajo una óptica irónica o satírica³⁰⁹.

Identificada con Ulises en la búsqueda del amor, las alusiones a islas y a mares, a viajes en barco, a peligros y aventuras, están presentes de forma más o menos velada a lo largo de todo el libro, constituyendo un sutil *leitmotiv* que contribuye incluso a dar unidad temática al poemario. “Como el héroe homérico, la hablante experimenta el amor como un viaje o aventura tanto física como textual”, confirma Candelas Gala³¹⁰. Y así, la poeta se lanza al largo periplo del amor con todas las fuerzas de su naturaleza indomable (“lanzarte a la mar, a morder escorpiones en el vino”, XVIII, 3), sin miedo a los obstáculos que intenten alejarla de la meta propuesta (“y es en vano que canten las sirenas”³¹¹, III, 15), para al fin regresar a su Ítaca particular, que es Córdoba (“Córdoba sola”, “una isla”, V, 2 y 14) donde la viajera se reencuentra con su pasado (“bendita adolescencia/ reencontrada intacta”, V, 7-8).

Aunque no expresamente así formulados, hay en *Paranoia en otoño* varios poemas enmarcados también en un ambiente intertextual de indicios literarios con discursos que muy

³⁰⁹ Fernando García Romero, “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, en *La mitología clásica en la literatura española...*, págs. 739-755.

³¹⁰ C. Gala, *Ob. cit.*, pág. 64.

³¹¹ La dualidad semántica del término “sirena” es tratado también por Aurora Luque en su poema “Desolación de la sirena”, según ya comentamos.

bien podrían ponerse en boca de heroínas míticas enamoradas. Así, en el poema “Yo no busqué tu lago ni tu plaga”, compendio de quejas de la amada solitaria (“yo tan sólo vivía, vivir a solas”) ante la llegada sin aviso del amante y su inminente partida (“yo no busqué tu lago ni tu plaga,/ ni te llamé de lejos con el mástil, el viento, el estallido/ de mi sopor en llamas o desguace”), en cuyos versos se halla una entrega total (ansiosa, rozando la locura, o quizás traspasándola) al recién llegado, podríamos adivinar el rostro de Circe, de Calipso, de Nausícaa, de Ariadna en Naxos....

Dánae

Dánae, Dánae, toda la hiedra es tuya aunque cabalguen muros,
aunque enciendas los ojos en una inútil malva,
en una larga calle con las sombras inmóviles.
Aunque cien crisantemos te cortaran el manto,
aunque el humo más negro te bañara las uñas
y hubiera mil bisagras rodeando tus sueños.
Aunque levantes piedras, o flores, o madejas de mar en torno a tu cintura,
aunque te entierren yerta, dolorida de estío

-sol y sola-

aunque sólo el invierno te poblara la lengua
y todos los caballos te guarecieran dientes, cejas, labios,
aunque Dios tabicara tu saliva en el hielo
o durmieran tu sangre como un cesto de mimbre.
Él vendría lo mismo que un lamento.
Solamente un cabello para el grosor del río,
algún pozo de luz amenazando estrellas,
quebrando los laureles, desmenuzando estrías,
abriéndose abanicos por rendijas de aire.
Granizos, huracanes, yeguas, alegrías,
una lluvia de oro cubriendo tu ternura,
abrazando tu tez como te vence el frío,
cometas con la ira bañada de alhelies,
Dánae, Dánae, quién te busca la umbría,
quién te moja despacio

-los lobos y el eclipse de miel sobre la hierba-

la dulzura del trueno, ventanas soportales,
una cascada densa de espuma ensimismada,
una lluvia tensada como un arco de fuego.

En uno de los poemas más complejos de todo el libro (entre otros factores, por la intensidad de sus imágenes surrealistas), “Dánae” advierte con rotundidad de lo inútil que resulta resistirse al poder del amor. El mito se convierte aquí en un recurso intertextual argumentativo con función ejemplificadora para reforzar ideas ya contenidos en otros poemas del libro, como el XXIV, donde el amor aparece arrolladoramente como una fuerza incontenible en forma de caballos salidos del mar (que, por otro lado, parecen evocar vagamente la figura de Posidón).

El poema se estructura formalmente entre la anafórica oposición concesiva del “aunque” y la rotundidad inapelable del verso axial “Él vendría”. La aproximación a la leyenda clásica es respetuosa, aunque sin desarrollo narrativo. A la autora le interesa tan solo en esta ocasión destacar el valor icónico del mito: Zeus, pródigo en pasiones amorosas, se metamorfoseó en lluvia de oro para, penetrando por una grieta del techo, unirse a la princesa argiva, a la que su padre había encerrado en una cámara bronceada para proteger su virginidad y librarse así del cumplimiento del oráculo que predijo la muerte del rey de Argos a manos de su nieto³¹². Es un caso extremo de resistencia infructuosa al amor y esta lección que la tradición ofrece es la que quiere recoger Juana Castro, aderezando la enseñanza con un estilo elevado y lírico, muy acorde también con las fuentes clásicas.

Por lo demás, el interés por la referencia mítica es meramente poético, obviándose otros aspectos reivindicativos que hubieran resultado pertinentes en un enfoque temático diferente, dado el cariz misógino que suelen envolver las distintas corrientes explicativas de este mito desde la antigüedad, ya sea la interpretación pseudo-racionalista, según la cual Dánae se entregó sexualmente a Zeus a cambio de una cantidad respetable de monedas de oro³¹³, alimentando así el tópico sobre la avaricia de la mujer, ya sea la conversión, propiciada por la comedia paliata³¹⁴, de la princesa argiva en arquetipo de mujer prostituida e

³¹² Apolodoro, *Bibliotheca*, II, 4, 1.

³¹³ Ovidio, *Am.* 3.8.29-34.

³¹⁴ Terencio, *Eun.* 583-589.

interesada³¹⁵. No hay en los versos de Castro la revisión del estereotipo de opresión patriarcal que Rosa Romojaro realiza con delicadeza trivial no exenta de ironía en su poema “Dánae” (*Agua de luna*) donde la dama sola en la tarde calurosa se entrega a la complaciente satisfacción de sus propias manos.

Meleágridas

Miradme: tengo tumbas abiertas en las manos,
tumbas donde las horas
se hicieron una elipse para abarcar el daño
y me miro la muerte cuajada de las palmas,
una hilera de nombres llagados en la lluvia.
Acariciar la muerte
puede ser una orilla que besa los guijarros,
la locura de amar el agua con los poros,
hundirme con las huellas en un lugar de nadie.
Llorar, pasar, la muerte,
la muerte traspasando mis manos encalladas,
varadas al dolor como a un ámbar templado.
Pero Artemis me mira,
ella mira mis manos y yo sé que se apiada,
que ama la impudicia de mis dedos ajados,
del dorso que rezuma su llanto de sulfuro
sobre esta destrucción que no será la última.
Y una pluma, un surco me ara las falanges,
mi savia está pugnando por abrazarse al éter,
por volar la osadía de levantar el vuelo,
miradme ya las uñas convertidas en élitros,
estas manos caducas que filtraban planicies,
Ovidio en primavera testigo del milagro,
mi llanto blanco y nube,
la muerte desplegada,

³¹⁵ Ángel Jacinto Traver Vera, “El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 11 (1996), Universidad Complutense de Madrid, págs. 211-234.

mi quiromancia entera, las alas ya del brío.

Según Ovidio, las hermanas de Meleagro, tras la muerte de este, mostraron tal desconsuelo en sus llantos que Ártemis, compadecida, las transformó en aves³¹⁶. Los tres nombres propios –Meleágridas, Ártemis, Ovidio– aparecen en el poema de Juana Castro, ejerciendo de nuevo una intertextualidad referencial en torno al dolor provocado por el amor, aunque ahora hablemos de un amor fraternal.

Se trata del mito menos conocido³¹⁷ de todos los que aparecen en *Paranoia*, para el cual la poeta se inspira en Ovidio, como ella misma indica. Las Meleágridas, como pieza secundaria del gran mito de Meleagro³¹⁸, aparecen citadas por primera vez en las fuentes en la obra perdida de Sófocles sobre Meleagro³¹⁹, aunque la tradición posterior conocerá la leyenda básicamente a partir del poeta de Sulmona y también de Antonino Liberal (*Metamorfosis*, 2.1-7), quien a su vez lo toma de Nicandro de Colofón³²⁰.

Al igual que en el dedicado a Dafne, el poema presenta la leyenda en el momento preciso de la transformación (“miradme ya las uñas convertidas en élitros”), resaltando así el dramatismo intrínseco de la situación. El uso poético que la autora realiza de la leyenda es respetuoso con la tradición y con la utilización clásica del mito, adecuada a contextos de gran patetismo como el que Juana Castro pretende recrear. La interpretación cabal del poema, sin embargo, requiere en el lector un conocimiento previo de la referencia mitológica, menos frecuente en su uso literario que el de los demás mitos aludidos en el libro y, por tanto, no perteneciente al acervo cultural común de un lector medio. Hay, por tanto, un remanente culturalista en la utilización que la autora realiza del mito clásico en este poema, acorde a la tendencia neobarroca que Juana Castro sigue en este poemario.

Venus y Adonis

Siempre duermes, amor, cuando la lluvia salta,

³¹⁶ Ovidio, *Met.* 8.526-546.

³¹⁷ En la poesía española más reciente tan solo hemos encontrado mención al mito de Meleagro en el poema “Homenaje a Poussin” de Antonio Colinas (en *Truenos y flautas en un templo*, 1972).

³¹⁸ El mito de Meleagro aparece ya citado en la *Ilíada*. Vid. M^º del Henar Velasco López, “Lecturas del mito de Meleagro”, en *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 17 (2004), págs. 31-83.

³¹⁹ L. Campbell (ed.), *Sophocles, The plays and fragments*, Olms, Hildesheim, 1969, vol. II, págs. 518 ss.

³²⁰ Manuel Sanz Morales, *Mitógrafos griegos*, Akal, Madrid, 2002, págs. 140-142

la primavera enciende su carrusel de vientos
y yo dónde las manos,
dónde mi piel que se desborda en zumos,
Adonis está muerto,
nunca Venus podría arrancarte el oro,
de la plata tan fría que te adormece el pulso deshilado,
la luz en el brocal,
colgada de un badajo que sueña con el tiempo
estoy aquí velando
y es inútil perderse por un beso de anémonas,
de unas gotas de miel que no son sino sangre.
Cuántas flores de espinos te trajo la mañana,
el sol está cansado de verdecer tu cuerpo,
no lo llores ya más,
con un ramo de hienas arroparé los gritos de los nardos,
hay que decir adiós,
dejar sobre la acequia todo el palpito grande de los vinos en zambra.
Y aunque todos los prados te griten su tibieza,
aunque estallen corales con su espuma más limpia
o se enreden los ciervos cuando cante la luna,
Adonis está muerto,
se ha secado la espera de tu trigo con el dolor más curvo de los dioses,
no siembres más cuchillos,
Adonis está muerto
y Venus va vacía
como un cántaro herido de la noche.

El mito de Venus y Adonis goza de un amplio tratamiento en la literatura española, desde el poema en octavas reales *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* de Hurtado de Mendoza, el *Llanto de Venus a la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva, la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega o la comedia *Adonis y Venus* de Lope de Vega, por citar tan solo unos pocos cimientos fundamentales de nuestras letras³²¹.

³²¹ José Cebrián García, *El mito de Adonis en la poesía de la edad de oro*, PPU, Barcelona, 1988.

Adonis, el hermoso muchacho que muere joven de forma violenta, protagoniza en el mundo grecorromano un mito natural de carácter estacional y agrario que simboliza el renacer constante de la vegetación. Como tantas otras del repertorio mitológico recreado por los escritores españoles, la leyenda de Venus y Adonis tiene como fuente poética inmediata las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque muchos otros autores clásicos anteriores y posteriores ofrezcan también tratamientos diversos del mito.

En este poema, Juana Castro vuelve a asociar el amor y el dolor como sentimientos inseparables y, aún más, presenta la muerte como consecuencia fatal de la experiencia amorosa (lección que tiene una expresión aún más cruda en el poema "Amófila"). La leyenda se presenta ya en su cruel desenlace ("Adonis está muerto"), frente al que no cabe actuación salvífica ("nunca Venus podría arrancarte del oro"). Ante ello, apenas cabe la limpia resignación de aires juanramonianos ("no lo llores ya más"), pues el vacío inmenso de la diosa cobija tan solo la esperanza, de nuevo, de una transformación vegetal como un nuevo triunfo de la naturaleza redentora, esa en la que Juana Castro ha depositado todas sus esperanzas, tal como se demostrará finalmente en *Narcisia*. Por lo demás, el mito de Venus y Adonis aparece también aludido, siquiera muy vagamente y casi como expresión lexicalizada, en el poema "Isabel Cenicienta" del libro *Cóncava mujer*, donde el sufrimiento de una mujer fregando escaleras, unido a la "espuma alumbrando tu ser", le recuerda a Castro "una Venus doliente".

Lotófagos

¿Y tú ya sabes cuándo regresamos del loto?
La playa, una paloma sedienta de su sístole,
llenábamos los ojos con un licor de pólvora,
comer todas las drupas, tu boca, la melaza,
un beso era la amnesia de volver a la vida,
innúmeras de arena ciruelas como labios,
la boca, sí, la boca,
lotófagos del miedo, corales de la lengua
para sangrar el viento y dime que la luna
y el tiempo todavía, soñar que no me acuerdo,
desertar en los clanes, el éxodo está lejos,

dormir aquí y ahora,
comamos siempre el vino, la droga de olvidar,
el alfa y el omega,
no quiero mi raíz, ni el germen, ni el azar
de andar sobre la urgencia dilapidando estrellas,
Ulises ya no puede devolverme a las naves,
he olvidado los remos orillas de tu boca,
lotófaga del lóbulo más dulce de los lotos
tu boca, el lobo, lóculo,
mi lodo corazón
y devorar tus labios eternamente lotos.

Juana Castro presenta aquí una utilización comparativa de la imagen mítica: los besos del amado producen en ella un efecto semejante al loto en los marineros de la *Odisea* (IX, 82-104). Como la flor de loto, “un beso era la amnesia de volver a la vida”.

La poeta aborda en este poema uno de sus temas predilectos –la memoria, el olvido– que tendrá sucesivos tratamientos en poemas aislados a lo largo de toda su obra (incluso con referencias de nuevo a los lotófagos en un poema homónimo de su libro *El extranjero*, al que nos referiremos más adelante) hasta llegar a constituir materia central de uno de sus últimos poemarios, *Los cuerpos oscuros*, consagrado a la enfermedad de Alzheimer.

En este caso el texto, que se inserta en el subconjunto de poemas rabiosamente (*paranoicamente*) amorosos, la experiencia salvaje de los besos al amado suministra un placer tan intenso que invita a permanecer por siempre en la inconsciencia que proporciona el amor, del mismo modo que los marineros de Ulises que probaron el “florido manjar” (“dulce como la miel”) en la tierra de los lotófagos ya no querían volver a la patria, sino permanecer allí para siempre, comiendo loto.

Además de los cinco poemas ya comentados, donde el asunto mitológico constituye el tema central del texto, hallamos también en *Paranoia en otoño* diversas referencias aisladas a personajes míticos de la tradición clásica a las que achacamos una funcionalidad más tópica basada en imágenes lexicalizadas o planteamientos comparativos. Así, por ejemplo, la mención de Sísifo en el poema II (“como el ímpetu inútil de la roca de Sísifo”), la aparición de las Parcas

("lamer un amaranto donde tejen las Parcas") en el XIX o la aún más indefinida alusión al Olimpo en el poema XXIX.

4.2.5. Narcisia.

Los mitos son respuestas a las grandes preguntas del ser humano, para las cuales la mitología clásica constituye el *corpus* más acabado. Cuando las leyendas clásicas legadas por la tradición a las que el poeta acude no satisfacen la angustia vital surgida ante una nueva inquietud, el autor siente la necesidad de crear nuevos mitos, nuevas explicaciones personales y propias, adaptadas a los presupuestos y circunstancias particulares a los que se enfrente el escritor, aunque, no obstante, con pretensión de validez universal. Tras una primera etapa en la que Juana Castro encuentra respuesta adecuada a su desazón en los modelos de la mitología clásica, llega el momento de dar un salto a la creación de sus propios ejemplos explicativos, de fabricar iconos de representación adaptados a sus creencias, contrapuestas esencialmente a los arquetipos de comprensión del mundo transmitidos históricamente, los cuales, en su opinión, no lo explican suficientemente ni de modo satisfactorio o convincente. Y para ello la poeta, deseosa ya de una interpretación radical del mundo en clave femenina, confecciona no solo un nuevo contenido mitológico con vocación transgresora, sino que recurre también a modos de expresión formal hasta ahora inexplorados e incluso a la creación de un nuevo lenguaje poético. Al actuar así, Juana Castro sigue una vertiente del discurso feminista en la utilización del mito como vehículo de expresión artística e intelectual que Bárbara Godard ha denominado "feminism mythmaking", que pretende apropiarse de los mitos patriarcales haciendo a la mujer protagonista de ellos o bien crear otros nuevos que reivindicquen activamente el poder femenino³²².

Sharon K. Ugalde ha señalado la coincidencia temporal de la publicación por parte de escritoras españolas contemporáneas de una serie de poemarios (cita siete títulos) formalmente constituidos por lo que llama "poemas largos" para expresar la "sujetividad femenina"³²³. Todos ellos tienen en común la existencia de una narración subyacente que

³²² Barbara Godard, "Feminism and/as myth: feminist literary theory between Frye and Barthes", en *Atlantis*, 16, 2 (1991), págs. 3-21.

³²³ Sharon Keefe Ugalde, "El poema largo femenino en la España actual", *AIH, Actas IX* (1992), págs. 173-180. El término "sujetividad" (distinto a "subjetividad") se emplea por parte de la crítica feminista para remarcar el papel de la mujer como sujeto en la relación binaria masculino/femenino, en contraposición

unifica las divisiones textuales internas. En opinión de Ugalde, la elección de esta forma de expresión poética pretende la reivindicación por parte de la mujer de su papel en la esfera pública, recogiendo y transformando los elementos del imaginario patriarcal contenidos en la épica monológica. La fórmula, además, permite la narración de “la herencia mítica, histórica y cultural de la colectividad” con voz de mujer, como ocurre no solo en la *Narcisia* de Juana Castro, sino también en obras como *El don de Lilith*, de Andrea Luca, o *Un nombre para Laila*, de Carmen Albert, donde se revisan mitos bíblicos corrigiendo el papel secundario aplicado a la mujer por la tradición. Todos estos poemas-libro coinciden, finalmente, en una reivindicación literaria del yo femenino histórico, que consideran secularmente silenciado por los usos patriarcales transmitidos, y en una explicación total de la cultura en clave femenina.

La redención de la diosa de las religiones primitivas, especialmente orientales, oscurecida por el Dios masculino de la tradición judeo-cristiana, ha sido señalada³²⁴ como uno de los hilos temáticos que desarrollan las mujeres poetas de la generación de los setenta. Clara Janés en *Creciente fértil* o María Victoria Reyzábal en *Cosmos* plantean una nueva narración de la cosmogonía fundamentada en la existencia de diosas del amor y de la fertilidad que crean el universo a partir de sí mismas, en un discurso irracional que tiene como fin último revisar la identidad femenina como sujeto erótico y creador³²⁵.

4.2.5.1. El nacimiento de la diosa.

En ese mismo ciclo, *Narcisia* celebra, básicamente, la creación de una nueva identidad femenina que supere la oposición hombre/mujer. La propia autora lo explica: “Es el intento de concretar un mito que podría tener el origen en la antigua diosa madre, que queda en la cultura oriental, pero que en la occidental se ha perdido y quizá, una visión futura, claro, llevada al extremo. Precisamente por la complejidad y por la riqueza de sentimientos, de vivencias, de sensualidad y de todo lo que la mujer tiene dentro –que yo creo que es mayor que la del hombre– puede darse esa mujer autosuficiente. Quería sugerir una especie de hermafroditismo, una persona que tuviera los elementos femeninos y masculinos (...). Después del nacimiento de *Narcisia*, se abre el campo a un universo femenino, porque *Narcisia* tiene

al papel de “objeto” que le asigna generalmente la cultura patriarcal y dentro de una concepción que concede al sujeto tradicional una posición relativa siempre cambiante.

³²⁴ S. K. Ugalde, *En voz alta...*, pág. 80.

³²⁵ Candelas Newton, “Mitopoesis, revisión y delirio en *Creciente fértil*, de Clara Janés”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 19, No. 1 (Otoño 1994), pp. 109-120.

vertiente religiosa. Es como si fuera no una diosa, porque las diosas de la mitología tienen otras connotaciones, sino el dios católico en femenino, la “dea”, el principio de la vida, del mundo y de todo. Su autosuficiencia se asemeja a la del Dios Padre que, contemplándose a sí mismo, produce la figura del Hijo. Exactamente igual son los pasos que yo he seguido para la Narcisia: ella, amándose a sí misma, genera otra mujer”³²⁶.

Narcisia, en sus cuatro partes escritas en versos endecasílabos y heptasílabos, narra, por tanto, el nacimiento de una nueva diosa femenina fundamentada en la naturaleza y el erotismo, en la que queda excluido expresamente cualquier componente de la masculinidad. Se trata de la invención de una deidad matriarcal todopoderosa y autosuficiente, carnal y hedonista, que se opone frontalmente al severo dios patriarcal judeocristiano. El proceso creativo se ofrece con una clara intención subversiva de trastocar los valores dominantes ancestrales (“falocéntricos”, gusta decir a algunos intérpretes) transmitidos por la educación, hasta el punto de que, leyendo el poemario, alguien ha podido escribir: “El universo es mujer. Y el hombre es puro accidente”³²⁷. La intención de la autora, interpretada en clave feminista, sería “ofrecerle a la mujer un símbolo de independencia y energía con el cual pueda identificarse”³²⁸.

A pesar de la utilización a lo largo de todo el libro de un lenguaje cuajado de fórmulas y conceptos tomados de la liturgia católica y aunque las citas introductorias invoquen preferentemente a la mística castellana, la naturaleza esencial de la deidad creada no es cristiana, sino clásica, ampliando el término a la cultura asiria y babilónica. No estamos ante el alumbramiento de una diosa monoteísta, sino panteísta, sin paralelos bíblicos, creada, en su negación, a partir de las grandes diosas mediterráneas. La sumeria Inanna, que da nombre a un poema, se identifica con la diosa mesopotámica de la fertilidad Ishtar (la fenicia Astarté), pero las restantes referencias mitológicas son ya puramente grecolatinas, bien utilizadas para remarcar su diferencia con todas ellas y destacar así la originalidad absoluta del nuevo mito (Pomona, Danaides, Calíope, Náyades, Estigia, Dafne, Afrodita), bien traídas ritualmente a participar en un “numínico ágape” iniciático en el poema titulado “Misterios Eleusinos” (Deméter, Io, Aretusa, Níobe, Atalanta, Aragné, Castalia, Talía, Mnemosina), donde se celebra

³²⁶ Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones...*, págs. 66-67.

³²⁷ Antonio Enrique, “*Narcisia*, de Juana Castro”, en *Diario Sur*, 21 de marzo de 1987, pág. 48.

³²⁸ Ana Osan, “*Narcisia*: partenogénesis y la nueva mujer”, en S. K. Ugalde, *Sujeto femenino...*, págs. 88-103, pág. 91.

la comunión de todas ellas. Y esto sin olvidar que, en una primera lectura, Narcisia es la recreación del mito de Narciso en femenino, según repetida confesión de la propia autora: “El primer Narciso fue Dios que, contemplándose a sí mismo, crea al Hijo y, del amor entre ambos, surge el Espíritu. Narcisia, contemplándose a sí misma, crea un universo femenino³²⁹”.

Inanna

Como la flor madura del magnolio
era alta y feliz. En el principio
sólo Ella existía. Húmeda y dulce, blanca,
se amaba en la sombría
saliva de las algas,
en los senos vallados de las trufas,
en los pubis suaves de los mirlos.
Dormía en las avenas
sobre lechos de estambres
y sus labios de abeja
entreabrían las vulvas
doradas de los lotos.
Acariciaba toda
la luz de las adelfas
y en los saurios azules
se bebía la savia
gloriosa de la luna.
Se abarcaba en los muslos
fragantes de los cedros
y pulsaba sus poros con el polen
indemne de las larvas.
¡Gloria y loor a Ella,
a su útero vivo de pistilos,
a su orquídea feraz y a su cintura!
Reverbere su gozo

³²⁹ Encarna Garzón, García, *Ob. cit.*, pág. 106.

en uvas y en estrellas,
en palomas y espigas,
porque es hermosa y grande,
oh la magnolia blanca. Sola!

El primer poema del libro lleva por título “Inanna”, veintinueve versos que avanzan la condición de la nueva diosa, fundamentada en la naturaleza (“Como la flor madura del magnolio”) y en la sexualidad (“y sus labios de abeja/ entreabrían las vulvas/ doradas de los lotos”). Llega con voluntad transgresora (“En el principio/ sólo Ella existía”), como un numen autosuficiente (“se amaba en la sombría/ saliva de las algas”), nutricia y dominadora de una naturaleza que cede ante ella, reina virgen del cielo y la tierra (“se bebía la savia/ gloriosa de la luna”). La definición de la diosa, basada en estos pilares básicos, tendrá un mayor desarrollo después en otros poemas del libro. La descripción de la deidad es puramente sensual y se recrea en la carnalidad que sugiere la exuberancia de animales y plantas, a través de un vocabulario rico y colorista. Hay una glorificación del órgano reproductor (“¡Gloria y loor a Ella,/ a su útero vivo de pistilos,/ a su orquídea feraz y a su cintura!”) como elemento central del discurso que hace de la diosa, sin necesidad de más ayuda (y con la ausencia expresa de cualquier agente masculino), el motor sublime de la creación.

Inanna, llamada Ishtar en Babilonia, es una de las tres grandes diosas de la Edad del Bronce, junto con Isis en Egipto y Cibeles en Anatolia. Las tres ofrecen la imagen de la Gran Madre que veneraron las civilizaciones más antiguas y que supone la definición de un arquetipo femenino en la mitología que ha permanecido vigente durante más de cinco mil años³³⁰. Entre sus diversas representaciones iconográficas, Inanna aparece como diosa de la fertilidad revestida de atributos vegetales, llamada “la verde” o “la de la espesura floreciente”. Baring y Cashford describen su naturaleza con palabras que parecieran haber inspirado el poema de Juana Castro, si no fueran posteriores: “La iconografía de Inanna como gran madre sugiere que en la Edad del Bronce la naturaleza todavía no se había separado del espíritu. La vida de la tierra y todo lo que esta producía era sagrado. Planta y animal, sexualidad y fertilidad eran epifanías de la existencia de la diosa, los medios mediante los cuales se manifestaba (...). Cualquier cosa que existiera era la vida de la diosa manifestada como vida de

³³⁰ Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, Siruela, Madrid, 2005, pág. 210.

planta, animal y ser humano. Una sola vida divina se encarnaba en la vida de todos y cada uno, una sola madre era la fuente de todo”³³¹.

En la reivindicación de Inanna por parte del movimiento feminista moderno³³² tiene mucho que ver también la existencia de la sacerdotisa Enheduanna, la más antigua escritora de la que tenemos noticia, la poeta sumeria que dos mil años antes de Cristo versificó en tabletas de arcilla, que se han conservado muy fragmentariamente, el mito de Inanna y sus misterios rituales³³³. En “La exaltación de Inanna”, uno de los himnos más significativos de los semiconservados, ya se lee: “¡Oh, primera entre todos, eres la Inanna del cielo y de la tierra!” (II, 12).

En todo el libro en general, pero particularmente en este poema, se percibe básicamente la intención por parte de la autora de contribuir a la creación de una nueva imagen de la mujer basada, entre otros principios, en la consideración del propio cuerpo como una fuente de placer y de creatividad, manifestando así una relación entre el cuerpo de la mujer y el mundo que resulta ajena a toda la tradición literaria occidental. El nuevo modo de abordar la sexualidad femenina, inédito hasta ahora, tiene en obras como *Narcisia* uno de sus principales apoyos en la recreación de un lenguaje luminoso cuajado de imágenes que desprenden sensualidad y en el recurso conceptual a la fusión metafórica con la naturaleza. En “Inanna”, ha señalado Ugalde³³⁴, las partes del cuerpo femenino se confunden con el mundo de la naturaleza, con las plantas y los insectos (“saliva de las algas”, “senos vallados de las trufas”, “pubis suaves de los mirlos”, “labios de abeja”, “vulvas doradas de los lotos”, “muslos fragantes de los cedros”, etc.) , contribuyendo así a la determinación de la fluidez y la permeabilidad de los límites del yo femenino como rasgos esenciales de la nueva identidad de la mujer.

Esta diosa Narcisia imaginada por Juana Castro en su universo mitológico va recibiendo su total descripción en otros poemas del libro (que, en realidad, constituyen uno solo),

³³¹ Ibídem, pág. 232.

³³² Inanna también está presente, por ejemplo, en el poemario ya aludido *Creciente fértil* de Clara Janés.

³³³ Samuel Noah Kramer, *The Sacred Marriage Rite*, Bloomington, University of Indiana Press, Indiana, 1969, y *The Poetry of Summer*, University of Berkeley Press, Berkeley, 1979; Diane Wolkstein y Samuel Noah Kramer, *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Summer*, HarperCollins, New York, 1983.

³³⁴ Sharon Keefe Ugalde, “Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca”, en B. Ciplijauskaitė, *Novísimos, postnovísimos...*, págs. 117-139, pág. 129

centrándose ya en su condición de ser completamente autosuficiente, ya en su absoluta concordancia con la naturaleza, ya en su esencia creadora de todas las cosas que existen. En el poema titulado “Hipóstasis”, la autora describe “la génesis del mundo y, como culminación, la creación del hombre en forma de mujer”³³⁵. Jablonski señala una estructura en dos partes, en la primera de las cuales, a través de exuberantes metáforas y una gozosa enumeración de acontecimientos extraordinarios, se sugiere la creación del mundo por parte de Narcisia en un texto que remite a los mitos antiguos sobre el origen. La génesis del universo y todos sus elementos a partir de la diosa-madre de Juana Castro le parece a Jablonski más cercana a la cosmogonía de Hesíodo³³⁶ que a la versión bíblica: “El cosmos sale del cuerpo de la gran madre poderosa con una facilidad increíble, de por sí (“de su pelo saltaron”), sin ningún acto voluntario y activo. Ella es tan fértil que el mundo florece en su seno sin más: “encendidos/de gloria en su regazo/ florecían los mundos”³³⁷. En la segunda parte del poema, Narcisia da a luz a una hija, una criatura divina (“nacida de su estirpe”) pero de naturaleza humana, porque procede de un parto. El planteamiento recuerda la doble naturaleza de Jesucristo, pero de nuevo aquí estamos más próximos al modo espontáneo en que nacen algunos de los dioses del Olimpo clásico.

A lo largo del libro se suceden aquí y allá las alusiones mitológicas poco más que nominales, meras puntuaciones referenciales de alcance culturalista, quizás vigorizadas por epítetos de un nuevo aliento épico, que persiguen tan solo la mejor definición de la criatura divina: Atlas apenas asoma el nombre en “Causa incausada”; desfilan en silencio “sátiros y sirenas y ninfas” mientras “zeus, centauro de abedules,” contribuye a la glorificación de la diosa en “Regina pacis” (y nótese aquí que todos los nombres propios masculinos aparecen en el poemario escritos con minúscula inicial, como expresión formal de la superioridad femenina que impone la nueva deidad); repiten las Danaides, “con sus venas abiertas” en “Sanguinis”; aparece levemente Tánatos en “Mortalis rosa”; palidece ante Ella el Olimpo “y sus lejanos dioses recostados/ en un tiempo de gloria” en “Stella matutina”; arriba la diosa a “otra Ítaca

³³⁵ Anja Jablonski, “El cuerpo femenino en *Narcisia*: fuente de autosuficiencia y de/construcción liberadora”, en S. K. Ugalde, *Sujeto femenino...*, págs. 104-115, pág. 106.

³³⁶ Ya Manuel de César califica a la Juana Castro de *Narcisia* como “hesiódica” (Vid. “*Narcisia*, de Juana Castro”, en *Los Pedroches. Revista de información comarcal*, nº 8, 1986, pág. 18). Escuchemos a Hesíodo en *Teogonía*: “Gea, la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales...”; “Gea dio vida primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes” (Hesíodo, *Teogonía. Trabajos y días*, trad.de Aurelio Pérez Jiménez, Bruguera, Barcelona, 1975, págs. 100-101).

³³⁷ A. Jablonski, *Ob. cit.*, pág. 108.

más dulce” en “Ginandria”. Como manifestación de su poder absoluto en todos los ámbitos del universo, en el poema titulado “Pruna aurea” la nueva diosa adquiere también los dominios del Hades: “Ella es el infierno”. Allí se obedecen ahora sus órdenes y nada pueden ya los hombres, otrora poderosos, que acudan en busca de amores perdidos:

(...)

Inútilmente orfeo
con su lira desciende a los abismos
y dante en las tinieblas
se adentra, combustible.

(...)

Hay dos poemas, sin embargo, en los que el componente mitológico clásico adquiere relevancia principal en su estructura y contenido. El primero lleva el revelador título de “Misterios eleusinos”, donde asistimos a una ceremonia iniciática de carácter sexual a la que están convocadas diosas y ninfas.

Como Deméter dea, la dorada,
sus poros disfrutece
cuando sume su mano vaginal en la tierra
y alufrada se muestra, goteante
de amentos y de fucsias.
A Eleusis la blanca,
de novísimos granos los cabellos,
harinosa la falda en el soplo del viento,
iban lo la negra,
Aretusa y Niobe,
la veloz Atalanta,
de frambuesas la boca cuajada de Aragné,
Castalia la purísima vencida de rocíos,
como un dardo Talía
y Mnemosina triste, la de los ojos pétalos.
(...)

Allí todas reunidas participarán en un “numínico ágape” de resonancias báquicas, donde prima la celebración del sexo en un mundo solo poblado por seres femeninos, donde el rito del amor no precisa de varones para alcanzar su culminación orgiástica. Y en esta ceremonia panteísta de divinidades lésbicas, en cuyo transcurso litúrgico disfrutaron de “Su radiante Bulbo” a modo de comunión (este poema cierra la segunda parte del libro, titulada “Ofertorio”), se fragua la naturaleza suprema de Narcisia como la diosa de fertilidad y la creación. Recordemos que los misterios eleusinos, a los que se alude en el título del poema, eran ritos de iniciación anuales al culto a las diosas agrícolas Deméter y Perséfone que se celebraban en Eleusis (cerca de Atenas), por lo que el carácter naturalista y regenerador del ciclo vegetal está muy presente.

En el poema que cierra el libro, titulado “Apocalipsis”, se completa la descripción de la diosa, que ahora, en un intento final por dejar claramente planteados los valores propios del nuevo ser como modo de preservar su identidad, solo puede hacerse por negación. Resulta significativo, sin embargo, que todas las referencias intertextuales estén tomadas de la mitología clásica y más aún que, contrariamente a lo que los versos quieren proclamar (la absoluta originalidad de Narcisia frente a otras divinidades del universo mitológico), la nueva deidad reúna, en realidad, atributos de todas las citadas.

Ella no es Pomona. Ni, como las Danaides,
una daga dorada oculta entre los senos.
Ella no es Calíope, aunque sea la voz y la belleza.
Y aunque, como las Náyades, ame fuentes y bosques,
no es Estigia, ni Dafne,
ni es la bella Afrodita
ni el sueño de los héroes.
(...)

Pomona es la diosa romana de los frutos y las flores³³⁸ y aparece asociada, como Narcisia, a la floración de las plantas, destacando así el componente vivificador de su naturaleza. En la referencia a las Danaides se destaca precisamente el episodio más afín al sentir de la diosa autosuficiente que no necesita al elemento masculino: en su noche de bodas,

³³⁸ Ovidio, *Met.* 14.623-633.

49 de las 50 hijas de Dánao dieron muerte a sus maridos, instigadas por su padre, que había proporcionado un puñal a cada una³³⁹. Calíope (“la de la bella voz”), suprema entre las Musas, al cuidado de la épica y la elocuencia, aparece representada con guirnaldas. Las Náyades son divinidades menores bajo cuya advocación estaban las fuentes ríos y lagos, y entre ellas las ninfas Estigia, la laguna de los Infiernos, y Dafne, que prefirió ser transformada en laurel antes que ceder a los requerimientos de Apolo. Y, en fin, Afrodita, la diosa del amor y de la belleza, nacida de las espumas del mar, sensual y carnal como Narcisia. En todas ellas se aprecian componentes reivindicativos frente a la imposición patriarcal o vinculación con los procesos regeneradores de la naturaleza, que son los que predominan en la diosa creada por Juana Castro. La conclusión vendría a ser: Narcisia no es ninguna de estas divinidades, es todas ellas juntas.

Pero la naturaleza “clásica” de la diosa deviene además de su propia constitución a partir de los cuatro elementos de la filosofía presocrática para definir el estado de la materia: tierra, aire, fuego y agua.

(...)

Abrazo de la tierra,
música del aire,
luz violenta del fuego
y el almíbar del agua.

(...)

Los cuatro elementos del modelo de Empédocles nacen de Ella, lo que la sustenta una vez más como génesis del universo, y conviven en Ella, como ser capaz de sintetizar las cuatro formas puras de la materia primitiva.

En el poema, desde luego, hay múltiples referencias textuales a otras fuentes de conocimiento, como la filosofía taoísta de la cita introductoria (“El Espíritu del Valle no muere jamás; / se llama lo Misterioso Femenino”, del *Libro del Tao*) o, sobre todo, la alusión bíblica, ya desde el título, al Nuevo Testamento y las “cuatro trompetas” con las que la diosa se ha manifestado, donde observamos, otra vez, además de la fusión armoniosa de elementos

³³⁹ Apolodoro, *Bibliotheca*, 2. 1.4; Higino, *Fab.* 168-170. Tan solo Hipermestra perdonó la vida a Linceo, por haberla respetado.

procedentes de diferentes culturas, una subversión del significado originario: las trompetas del *Apocalipsis*, que anuncian el final de los tiempos, se transmutan aquí en signos de glorificación de la diosa de la vida.

Un segundo aspecto muy destacado a la hora de abordar la forma en que Juana Castro se aproxima a la mitología clásica en *Narcisia* reside en el tratamiento que realiza del propio mito de Narciso. La misma autora reconoce que su obra constituye básicamente “una recreación del mito de Narciso en femenino”. Varios autores, y de ello nos ocuparemos luego más detenidamente, han destacado el recurso singular de las poetisas de esta generación al enfrentarse a una mitología que transmite fundamentalmente valores masculinos, consistente en transmutar los indicadores de la cultura patriarcal que los mitos contienen, que en su mayoría plantean una imagen de la mujer con la que ellas no pueden identificarse, en atributos positivos desde la perspectiva femenina. Se trataría de una especie de corrección del mito de modo que exprese más acertadamente la experiencia de la mujer. Ugalde³⁴⁰, por ejemplo, señala cómo en Juana Castro el narcisismo, que el psicoanálisis consideró peyorativamente como un rasgo intrínsecamente femenino, se convierte en un atributo positivo. Del mismo modo, el amor que la diosa Narcisia siente hacia sí misma no se interpreta, al igual que en el mito, como un acto autodestructivo, sino como un proceso creativo generador de vida propia y ajena. Esta inversión hacia lo femenino de los rasgos de Narciso, contemplados desde una perspectiva de afirmación, constituye uno de los componentes más originales del libro.

La diosa, hasta entonces nombrada solo con apelativos genéricos (“Ella”, “Gran diosa”, “dea”, “la Gloriosa”, “la Altísima”) es llamada por primera vez Narcisia en el poema “Mater fidelis”. Esta primera identificación entre la nueva diosa y el mito clásico se sustenta en los principales atributos que componen el mito de Narciso: la belleza, el rechazo del amor, el aislamiento voluntario y el placer que experimenta en la autocontemplación. Asimismo, por vez primera se alude en este poema al carácter mortal de la diosa, precisamente a través de una referencia a Tánatos.

Ella es hermosa.

Cristal embelesado de Sí misma,

³⁴⁰ S. K. Ugalde, “Subversión y revisionismo...”, pág. 126.

no la toca el amor.
Desceñida de todo,
como la escarcha rueda su indolencia,
en los ojos un glaciario extrañado,
azul el pliegue que le desmaya el copo,
hiedra o helecho, sándalo, flor o frío.
Cubil de su mirada,
en la oscura camelia se detiene y ensimismada pasa
como un alud de hastío.
Nevisca del verano
al exilio dorado de su cuerpo,
oh tánatos en flor, mortal Narcisia.

El poema "Turrus ebúrnea" abunda en la sensualidad de la diosa y en el goce que le produce la contemplación de su propia belleza, belleza que aparece resaltada mediante la comparación con Venus, diosa también, como Narcisia, del amor y la belleza. En la presencia reiterada de personajes mitológicos, incluso de modo aislado y puramente referencial, en estos poemas observa Blas Sánchez un modo de incorporar a Narcisia al mundo de la mitología "al establecerse una equiparación entre ella y las demás divinidades, haciéndolas convivir en el mismo tiempo (...), con el fin de que Narcisia pueda formar parte no solo de su propia fabulación sino de otras leyendas o episodios mitológicos"³⁴¹.

Posesa de Sí misma,
cada palmo de piel es una rosa
que seráficamente abarca. Abraza,
gózase contemplada
como una Venus tibia,
amante la más tierna,
la más sensual vampira
sobre su carne propia libándose la luz,
circular hermosura destilada

³⁴¹ Blas Sánchez Dueñas, "Autobiografía y mitología: la vida a través del mito clásico en la poesía de Juana Castro", en *Poesía histórica y (auto)biografía (1975-1999)* [José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds.], Visor, Madrid, 2000, págs. 555-569, pág. 564.

que sólo de Sí crece,
saúco inagotable,
ígneas valvas en la miel.

La autosatisfacción como rasgo puramente definatorio del perfil de Narciso deja de referirse a la mera autocontemplación de la propia belleza en poemas como “Orchis purpurea”, donde la diosa experimenta el goce sexual por sí misma (“Irresistible lenta, se acaricia/ hasta el rigor tensada”), o “Helianthus”, donde se nos presenta a una Narcisia extenuada tras el clímax. Similar contenido hallamos en “Gineceo”, donde además se cita Lesbos y a una Safo ya convertida también en deidad mitológica (“Bajo palio, violetas las mejillas/ de Safo la sagrada”), justo después del poema “Bina pulchra”, donde asistimos a una experiencia sexual de carácter lésbico (“Ellas huyen al agua con sus trenzas/ y en las acequias hunden el fuego de sus ninfas”).

4.2.5.2. Subversión, revisión y creación.

El mito de Narciso, presente en la literatura española desde el “Dezir de los loores” de Fernán Pérez de Guzmán³⁴², bebe principalmente en nuestras letras, como tantos otros, de la fuente ovidiana³⁴³, donde se relata la fábula de Narciso y Eco y la transformación de ambos: él en flor, castigado por su incapacidad de sentir amor sino a sí mismo, y ella en voz capaz tan solo de repetir el final de las palabras ajenas. Se da la circunstancia, sin embargo, ya incluso desde la lírica medieval, de que el problema luego descrito como “narcisismo” se identifica como un mal que afecta fundamentalmente al género femenino. “Si Narciso era un hombre, ¿por qué el narcisismo se considera un vicio femenino?”, se pregunta Meri Torras³⁴⁴. La profesora justifica este hecho por el carácter moralizador con el que estos mitos fueron tratados en la Edad Media (lo que trajo consigo, en primer lugar, la eliminación del componente homoerótico presente en las versiones de la antigüedad clásica) y, en consecuencia, por la adaptación que se realizó de la leyenda a los códigos del “amor cortés”,

³⁴² Rafael Lapesa, “Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista”, en *Epos, revista de filología*, nº 4, 1998, págs. 9-20, pág. 13.

³⁴³ *Met.* 3.339-402. También hay una pequeña referencia en *Fast.* 5.225-226. Sobre la transformación de Narciso véase también Conon, 24 y Pausanias, 9.31, 7-9.

³⁴⁴ Meri Torras, “Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades *especuladas*. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo”, en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº 2, 2007, pág. 6. [Artículo en línea: <http://www.uv.es/extravio>.]

en los que la mujer asume “un papel *espejador* puesto que se convierte en reflejo de la capacidad amorosa (y no solo amorosa, sino de comportamiento moral) de su caballero”³⁴⁵. Por otro lado, la asimilación del mito de Narciso a las leyes de la *fin’ amors* supuso una inversión absoluta de los papeles masculino/femenino, puesto que ahora es la dama quien hace gala de su hermosura y frialdad frente al amante. Este modelo de mujer-reflejo, sumisa y dependiente, se ha impuesto como arquetipo cultural hasta al menos el siglo XX. Refiriéndose, sin embargo, a artistas plásticas del siglo pasado, Torras advierte en la autorrepresentación de las mujeres ante el espejo hecha por otras mujeres un planteamiento subversivo que desautoriza las tradicionales representaciones “constreñidoras y castradoras”³⁴⁶.

La *Narcisia* de Juana Castro se inserta, formalmente, en esta tradición literaria, aunque con una intención totalmente diferente. También aquí los rasgos de Narciso se aplican a un ser femenino, pero la gran diferencia radica en que el propósito no es ahora presentar una imagen vanidosa y maligna de la mujer, ensimismada en la mera contemplación, tal como el canon literario ha transmitido, sino reflejar –a través de la inversión de los modelos heredados– la nueva identidad de la mujer, autosuficiente y poderosa y fértil.

Ya en una de las primeras críticas publicadas sobre *Narcisia*, Manuel de César observó el carácter subversivo inherente a los versos de Juana Castro: “adivinamos en el fondo de esta obra la primera pedrada contra el canon y la primera urdidumbre de desobediencia con intenciones de corregirlo o de completarlo, de instalar en el mundo de los dioses, de los prototipos invariables y ejemplares, el de la mujer total, la diosa que se basta a sí misma”³⁴⁷.

S. K. Ugalde estudió también el tratamiento del mito en *Narcisia* en un tan breve como intenso artículo sobre las estrategias subversivas y revisionistas de cuatro poetisas españolas contemporáneas, que es citado desde entonces como referencia ineludible por toda la crítica literaria³⁴⁸. Ugalde, tras destacar la libertad y el atrevimiento que aprecia en la poesía actual escrita por mujeres, parte de las tres fases principales del desarrollo histórico de la escritura femenina descritas por Elaine Showalter³⁴⁹ y que, según vimos, se resumirían así: una fase

³⁴⁵ *Ibidem*, pág. 8.

³⁴⁶ *Ibidem*, pág. 6.

³⁴⁷ Manuel de César, *Ob. cit.* pág. 18.

³⁴⁸ S. K. Ugalde, “Subversión y revisionismo...”.

³⁴⁹ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, N.J., Princeton UP, 1977.

imitativa de la tradición dominante, con la interiorización de modelos de arte y concepciones de los roles sociales, a la que llama *fase Femenina*; una segunda fase de protesta contra estos modelos y valores, con defensa de los derechos y valores de la minoría y petición de autonomía, denominada *fase Feminista*; y, finalmente, una fase de autodescubrimiento, con una búsqueda de la propia identidad, en lo que sería la *fase de la Mujer*³⁵⁰.

La definición de estas categorías obedece a la necesidad de explicar el modo en que la mujer puede enfrentarse al orden dominante y construir su propia identidad a partir de una tradición literaria constituida exclusivamente por modelos masculinos. La salida a esta situación paradójica se produce, según Ugalde, a través de dos estrategias principales: la subversión y la revisión. La primera sería “una táctica destructora con énfasis en desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer”. La segunda, referida principalmente a mitos e imágenes, constituye, en cambio, “una estrategia constructiva que permite a la mujer descubrir y expresar con más precisión y textura su propia identidad”³⁵¹. La subversión utiliza la parodia, el humor y la ironía en su lucha contra los cánones literarios y culturales transmitidos durante siglos. Así, Ana Rossetti, que “destroza con humor burlón la imagen de la mujer inventada por el hombre”³⁵², o Concha García, que crea un estilo “fracturado”³⁵³ como reacción contra los valores y modelos establecidos.

La poesía de Juana Castro y Andrea Luca, en cambio, sería representativa de las estrategias revisionistas. Concretamente, según la profesora Ugalde, *Narcisia*, que reflejaría el descubrimiento de la tercera fase de la poesía femenina según la secuencia de Showalter, constituye un paradigma de estas posibilidades de ruptura con la tradición. El reparo que las poetisas sienten hacia los mitos, por el hecho de proyectar una imagen falsa y opresora de la mujer, es resuelto por Juana Castro en su obra mediante su apropiación y posterior corrección de las leyendas clásicas, de modo que, tras su manipulación, expresen más adecuadamente “el conocimiento femenino de la experiencia femenina”³⁵⁴. La transformación se logra, como ya dijimos, mediante la inversión de los indicadores positivos y negativos asociados al mito, como la interpretación creativa que se hace del narcisismo, convencionalmente descrito como

³⁵⁰ E. Showalter, *Ob. cit.*, pág. 13.

³⁵¹ S. K. Ugalde, “Subversión y revisionismo...”, pág. 118-119.

³⁵² *Ibidem*, pág. 119.

³⁵³ *Ibidem*, pág. 123.

³⁵⁴ *Ibidem*, pág. 126.

autodestructivo, o de la práctica del sexo en la pura búsqueda de placer, castigada por pecaminosa en la Biblia.

La táctica revisionista del mito se manifestaría a través de procedimientos diversos, como el “robo”, consistente en extraer del mito elementos propios y desligarlos de su función tradicional (por ejemplo, Castro utiliza la letanía mariana para alabar a su diosa pagana: *gratia plena, regina pacis, turris eburnea, stella matutina, rosa mystica*, etc.), o el “rescate”, un regreso a los mitos ancestrales ya olvidados por la cultura contemporánea (como el regreso de Inanna en *Narcisia*).

El objetivo de este esfuerzo artístico es contribuir a la creación de una nueva identidad femenina liberada de los corsés patriarcales heredados. Entre las cualidades de la mujer que nace en *Narcisia*, Ugalde señala la consideración del propio cuerpo femenino como “una fuente de placer, de creatividad, de poder y de energía”³⁵⁵. Frente a las limitaciones de la tradición, en *Narcisia* se constata, como hemos visto, una referencia continua a los órganos sexuales femeninos y a diversas formas de relación erótica (incluso entre mujeres, como máxima expresión de rebeldía contra la jerarquía sexual establecida). Otra de las características de la nueva mujer, presente en diferentes manifestaciones artísticas contemporáneas, es la fluidez y la permeabilidad de los límites del yo femenino (con implicaciones en la continuidad de la relación madre-hija), que en *Narcisia* se manifiesta básicamente a través de la fusión de la mujer con la naturaleza.

Por nuestra parte, sin embargo, y no obstante la brillantez del análisis de la profesora Ugalde, consideramos que el tratamiento del mito en *Narcisia* no queda suficientemente explicado con su interpretación exclusivamente a partir de la técnica revisionista. De hecho, pensamos que en *Narcisia* hay dos procedimientos de aproximación a la mitología clásica (pues no vamos a referirnos aquí a las referencias bíblicas que se contienen en el poemario, que han sido analizadas ya por Osán y Jablonski en las obras citadas³⁵⁶), cada uno de los cuales aborda un aspecto cultural diferenciado y que resumiríamos así: la aproximación al mito de Narciso se hace mediante estrategias claramente subversivas, que intentan trastocar

³⁵⁵ *Ibidem*, pág. 127.

³⁵⁶ Ana Osán, “*Narcisia*: partenogénesis y la nueva mujer”, en S. K. Ugalde, *Sujeto femenino...*, págs. 88-103; Anja Jablonski, “El cuerpo femenino en *Narcisia*: fuente de autosuficiencia y de/construcción liberadora”, en S. K. Ugalde, *Sujeto femenino...*, págs. 104-115.

radicalmente la percepción y consideración que de esa fábula ha transmitido tradicionalmente nuestra literatura; en cambio, en la presentación de la diosa Narcisia, trasunto de las grandes diosas mediterráneas de la fertilidad, hay una auténtica creación (ni siquiera recreación) de un ser mitológico conceptualmente original, no obstante su inspiración en antiguas deidades clásicas y preclásicas.

En cuanto al mito de Narciso, Juana Castro lo presenta, tal como antes hemos visto que se practica desde la literatura medieval, proyectado en femenino, pero con un planteamiento radicalmente distinto al de los poemas de Gómez Manrique o Gutierre de Cetina. Ahora no se trata de mostrar a la mujer como un ser que asume todas las connotaciones negativas del mito y muchas otras añadidas por la tradición canónica, de raíz hondamente patriarcal, según hemos apuntado repetidamente, sino de subvertir los componentes negativos tradicionalmente aplicados al personaje y presentarlos como positivos. La estrategia, obviamente, persigue una alteración profunda de los valores consuetudinarios que quiere contribuir a la formación de una nueva conciencia literaria propicia a una imagen diferente de la mujer, que no se encuentra en la tradición. No se trata de desmitificar el referente clásico, sino de revestirlo de un significado totalmente diferente, más acorde con la propia conciencia social y cultural de la poeta.

En su técnica subversiva, Juana Castro no recurre a la ironía ni a la parodia, pero el resultado –desde su solemnidad– implica igualmente una ruptura. Narcisia no solo no muere al reconocerse, sino que, al reafirmar de ese modo su identidad, se convierte en fuente de vida. El individualismo del mito es ahora una potencia del ser creador. La proclamación del amor entre iguales supone abandonar los estrictos principios de la moral religiosa impuesta en la sociedad española de la dictadura (en la cual nace y se forma la autora) para abandonarse a una libertad emocional soñada y muy deseada en la sociedad de los años 80 en que se escribe el libro, cuando una ola de libertad recorre todo el país. A través de la diosa, la mujer se mira en el agua no para adorarse, sino para reconocerse, y a partir de ese reconocimiento construir un nuevo modelo femenino revestido de unos valores que la tradición literaria y cultural ha hurtado tradicionalmente a la mujer.

Por su parte, en la presentación lírica de Narcisia que se realiza a través de los diferentes poemas del libro (o a través de las diversas partes de un mismo poema) asistimos a la creación de una nueva deidad en el universo mitológico de nuestra cultura. Es cierto que

“Ella” está inspirada en las diosas maternas de la tradición oriental y mediterránea, desde la asiria Inanna a las romanas Ceres o Venus, pero, sin embargo, el planteamiento es totalmente novedoso. Se trata de un ser de naturaleza básicamente sensual, nacido para el placer (entendido ahora no como pecado, sino formulado en positivo, al margen de la moral cristiana), para la propia satisfacción sexual y para servir de principio creador de todos los seres del universo. Es una divinidad total, autosuficiente y apoyada en la naturaleza, de la cual es origen y consecuencia. En el plano simbólico, su existencia señala una forma radicalmente distinta de entender la sexualidad femenina, que ahora huye de velos y ocultamientos para mostrarse gozosamente nueva, con la perspectiva insólita ofrecida por una voz –la de la autora– que es también femenina y que colisiona con el falso modelo creado a través de los siglos por la forma de pensar androcéntrica. La nueva diosa, por el contrario, prescinde del varón, a quien no necesita para cumplir su ciclo vital y existencial, y se recrea en una sexualidad jubilosa de naturaleza autárquica, no sujeta a los modelos patriarcales de la sociedad y la cultura.

4.2.6. Alta traición.

En 1990, al año siguiente de la publicación de *Arte de cetrería*, quizás la obra más conseguida de Juana Castro, apareció un pequeño cuadernillo (una “*plaque*”, según la terminología del mundo editorial de la poesía) editado por el Ayuntamiento de Fernán Núñez (Córdoba) bajo el título de *Alta traición*. La humilde entidad del librito –apenas 16 páginas– y su escasa difusión, junto con las dificultades para acceder a él inherentes a la institución editora (ni siquiera se encuentra un ejemplar en la Biblioteca Nacional) han motivado que esta obrita sea la gran desconocida de la producción de Juana Castro y que apenas se hayan realizado estudios críticos sobre ella. Sin embargo, por su contenido, *Alta traición* ofrece materia preferente para nuestro estudio, al referirse a un mito (el de las amazonas en general y Pentesilea en particular) muy raramente³⁵⁷ tratado por la lírica castellana contemporánea.

Alta traición está compuesto por ocho poemas breves (de entre cinco y dieciocho versos) de temática amorosa que, bajo esa perspectiva, han sido analizados por Encarna

³⁵⁷ Apenas conocemos el poema “Pentesilea” de Aurora Luque (*Problemas de doblaje*, 1990), donde el héroe (Aquiles, aunque no se nombra) se lamenta de haber sentido la llama del amor justo en el momento de matar a la amazona en el curso de la batalla.

Garzón García³⁵⁸. Desde el punto de vista de nuestra indagación sobre el tratamiento del mito en la obra de Juana Castro resulta pertinente destacar desde el principio que el referente mitológico que subyace en toda la obra carece de mención alguna a lo largo de los versos que la componen y que tan solo aparece ligeramente aludido en un elemento ajeno propiamente a la obra estrictamente considerada, como es la dedicatoria: “A Pedro Tébar/, feliz disturbio/ de Pentésilea”. Pedro Tébar es el marido de la autora.

Garzón considera que esta obra “sigue teniendo el amor como obsesión incontenible: el amor, entendido como absoluta posesión del otro, aunque ello exija la más alta traición a uno mismo y a los demás”³⁵⁹. El desarrollo literario gira en torno a dos motivos: el de la llegada a las islas de un hombre que encontrará allí el amor y el de las amazonas. La profesora advierte un paralelismo entre el planteamiento mitológico y la situación personal de la poeta: “parece como si la propia poeta, tantas veces al frente de un contingente de amazonas (léase feministas), en constante lucha contra los griegos (hombres en general) y contra Aquiles (Pedro Tébar, en particular), halle en su propio marido ese “feliz disturbio” en el que conviven, muy a duras penas, rivalidad y pasión”³⁶⁰. Emilio Coco³⁶¹, por su parte, ha destacado como tema principal de la obra el de la “fidelidad/infidelidad/traición”, anudado con el de la ceguera, ambos presentes también en su libro inmediato anterior *Arte de cetrería*. Finalmente, Pilar Moyano considera que en *Alta traición* se hace patente uno de los aspectos destructivos del amor para la mujer: “la solidaridad entre las mujeres es de difícil alcance siempre que exista el riesgo de que el hombre sea visto como la meta por la cual estas tengan que luchar y competir”³⁶².

Desde el punto de vista mitológico nos hallamos ante la reescritura de un mito, con una reformulación innovadora de la intriga que afecta a los personajes, de modo que su dimensión simbólica y metafórica quede orientada hacia las necesidades expresivas y emocionales de la autora. El mito es concebido aquí por la poeta como una materia viva a disposición del escritor, que tiene licencia, al modo de los clásicos grecolatinos, para añadir,

³⁵⁸ E. Garzón García, *Ob. cit.*, pág. 55 ss.

³⁵⁹ *Ibidem*, pág. 55.

³⁶⁰ *Ibidem*, pág. 57.

³⁶¹ Emilio Coco, *La poesía de Juana Castro*, Antorcha de paja, Córdoba, 1992, págs. 38-39.

³⁶² Pilar Moyano, “Sociedad y autorrepresentación en el discurso poético de la española/cordobesa”, en *Presencia de la mujer hispana en las letras, las ciencias y las artes*, (Jorge H. Valdivieso y otros, eds.), Phoenix (Arizona), Orbis Press, 2004, págs. 140-149.

suprimir o modificar episodios a su antojo con la única condición de guardar coherencia con las líneas básicas del ciclo legadas por la tradición. Al actuar así, la poeta obra en contra de la autoridad de Aristóteles, que aconsejaba no alterar la trama esencial del mito³⁶³.

Las amazonas eran un pueblo de mujeres guerreras, hábiles jinetes y expertas arqueras. Se gobiernan a sí mismas a través de una reina y solo permiten la presencia de varones como sirvientes, para trabajos serviles. Periódicamente mantenían relaciones sexuales con hombres extranjeros para procrear, pero mutilaban o mataban al nacer a los hijos varones y criaban solamente a las niñas. Según algunas versiones, les cortaban un seno para que no les estorbase en la práctica del arco o manejo de la lanza. Adoraban principalmente a Ártemis³⁶⁴. Una de ellas fue Pentesilea, hija de Ares, que participó con bravura en la guerra de Troya, donde murió finalmente a manos de Aquiles. Éste se enamoró de ella en el momento de su muerte, al verla caer tan hermosa³⁶⁵.

Juana Castro crea en *Alta traición* un nuevo episodio en la historia de Pentesilea, que, en una primera lectura, pudiera parecer contrario a los presupuestos ideológicos expresados por la autora en obras anteriores.

Un hombre
ha llegado a las islas. Nadie sabe
su nombre ni su vida.
(...)

Aunque no se dice, adivinamos a Ulises en ese hombre. Un hombre que llega, habla (aunque en esta ocasión Juana Castro no le preste su voz) y se despide (poema II), como el de Ítaca frente a Nausícaa. Un hombre lleno de sabiduría (“Es dorada/ la azul sabiduría de su lengua,/ y brilla”, poema III). Un hombre que enamora a las mujeres (poema IV):

Y si viene esta noche,

³⁶³ Aristóteles, *Po.* 1453b.22-25, τοὺς μὲν οὖν παρελημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος. “Ciertamente, no se deben alterar los mitos tradicionales, como que Clitemnestra fue asesinada por Orestes y Erifila por Alcmeón”.

³⁶⁴ Grimal, *Diccionario*, pág. 24.

³⁶⁵ Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, 1.610; Higino, *Fab.* 112 y Apolodoro, *Epit.* 5.1.

encendida mi tea encontrará y el lecho.
No quiero defraudarlo. Con miel
y malvasías perfumaré mi cuerpo.
Cortaré hierbabuena
y esparciré mil pétalos
trochados de las rosas. Es más dulce
para mí su cabeza que el dolor
de la dicha.

Un hombre ante el que cae rendida Pentesilea, con un amor que debe ocultar ante sus semejantes, las del “cercenado seno” (poema VIII). Para satisfacer esta pasión que va contra su propia naturaleza ha de traicionar las leyes de todo su pueblo, que mandan odiar al varón. Y ha de traicionar también al propio amado, entregando primero sus barcas a las olas para evitar la partida (poema II):

(...) No sabe
que están rotas las barcas, y las olas
hasta el cielo levantan
sus espumas
y grandiosas se quiebran
contra los arrecifes.
Pues son mis aliadas.

y cegándole después con sus flechas, para que, dependiente de ella, haya de ver por sus ojos (poema VII):

(...)
Como labios, siete puntas de oro
he ajustado a mis flechas, afiladas
por el cerco del sol y la vigilia.
Y he de irlas clavando
al acecho una a una
de mi noche y su sangre.

Hasta hacer arcoiris³⁶⁶ su pupila.
Hasta dejarlo ciego,
y por mis ojos vea.

Todo a cambio de alcanzar la sublime recompensa de yacer junto a “un dios” que la hace sagrada (poema VI) y con el que huir por el mar, continuando su incierto itinerario (poema VIII):

Todas siempre –por la ley–
jurarán que la odian,
pero sé que es mentira.
ha llegado, pues, la hora
de partir. Mañana
buscarán como locas mis pasos
en la arena. Y encontrarán el mar.
Sólo el mar
lamerá sus sandalias y su ira.
Y en el viento callado de la tarde
será un grito “traición” junto a la hoguera.
Mas de nada valdrá.
Tendré conmigo a un dios, mientras ellas
dormirán con el frío lagarto de la envidia,
como un pozo creciéndoles
del cercenado seno.

Alta traición, no obstante su brevedad, presenta estrechas relaciones intertextuales con otras obras de la autora. Enlaza, en primer lugar, con *Narcisia*, al introducirnos en un mundo exclusivamente femenino, autónomo y autosuficiente, que no solo prescinde del varón sino que lo repudia: sus leyes exigen juramentos de odio. A ese mundo, henchido de espíritu bélico, llega “un hombre” para trastocarlo todo. Llega no como enemigo, sino para descubrirle a la mujer qué cosa es la belleza, para convertir, contra su propósito, en esclava a quien era reina. Esta subversión de valores se produce no solo en la tierra de las amazonas, sino, aparentemente, también en el universo ideológico de Juana Castro. El hombre se eleva aquí

³⁶⁶ “arcoiris”: así en el original.

como redentor de un mundo, en el fondo, imperfecto si prescinde del componente masculino. La propia autora ha declarado esta perplejidad: “*Traición* es demostrarme a mí misma que podía traicionarme... Traicionar a las otras no significa traicionar mis ideas a favor de las mujeres sino ser capaz de vivirlo todo, aun aquellas cosas que se contraponen”³⁶⁷. Esta sumisión de la mujer ante el hombre enlaza, a su vez, con *Arte de cetrería*, obra esencial de Juana Castro donde se desarrolla la idea principal del amor entendido como cautividad.

Como elementos funcionales desde el punto de vista mitológico han de señalarse, además de los ya nombrados, la ceguera, la vaga alusión a las amazonas y la huida tras una traición. La ceguera es un doble ingrediente de la traición: simbólica por un lado, en cuanto que el “he quemado/ con dos ascuas sus ojos y están ciegas” (poema II) alude más bien a una ceguera metafórica que encubre la ocultación del enamoramiento ante sus compañeras; real, por otro, pues el cegamiento del amado en el poema VII persigue su absoluta dependencia: “y por mis ojos vea”. Esta ceguera, en una inversión de roles con un alto valor poético, nos remite, realmente, a otra provocada por el propio Ulises con el objetivo de salvar su vida: la de Polifemo (*Odisea*, IX).

La única alusión descriptiva a las amazonas, por su parte, contenida precisamente en el último verso del último poema (“del cercenado seno”), proporciona, junto con la dedicatoria ya citada, una clave fundamental de lectura, al haber desaparecido del resto de la obra cualquier alusión hipotextual. La característica física del pecho cortado atribuido a las amazonas deriva de una interpretación etimológica³⁶⁸ (ἄ-μάζονες) no corroborada por las representaciones plásticas antiguas que de ellas se conservan, pero desde el punto de vista poético resulta funcionalmente suficiente para individualizar a todo un pueblo, aunque la propia autora prescinda en este momento de cualquier reflexión sobre el significado cultural y social de tal mutilación física en el cuerpo de la mujer y sobre los indicadores imitativos del universo masculino al ponderarse, sobre todo, en el mundo de las amazonas los valores de la guerra y la exclusión. Porque en el fondo de este poema no reside, como en otros, un deseo violento de denuncia social, sino una ardiente voluntad de expresión lírica del sentimiento amoroso.

³⁶⁷ E. Garzón, *Ob. cit.*, pág. 60.

³⁶⁸ P. Chantraine, sin embargo, descarta esta explicación popular y, siguiendo a Lagercrantz, supone una derivación etimológica a partir del término iraní **ha-mazan*, que significaría “guerreras” (*Dictionnaire...*, 1968, tomo I, pág. 69).

Finalmente, la huida de la mujer enamorada con el héroe y, particularmente, con el extranjero, a quien ha ayudado a costa de traicionar a los suyos, constituye también una constante repetida en los diversos ciclos mitológicos. El referente más claro es Ariadna, la hija de Minos y Pasífae, que, habiendo traicionado a los suyos al ayudar a Teseo a encontrar la salida del Laberinto tras matar al Minotauro, huyó con el ateniense, de quien se había enamorado perdidamente. Luego, Teseo la abandonó en la isla de Naxos. Un esquema similar reproduce la historia de Medea, la hija del rey de la Cólquide que, traicionando a su padre, ayudó a Jasón y los Argonautas a encontrar el vellocino de oro. Enamorada de Jasón, le hizo prometer matrimonio a cambio de su ayuda y escapó en su compañía, con el final trágico que ya conocemos.

El poema de Juana Castro supone una alteración del mito originario, por cuanto imagina un encuentro imposible entre Ulises y Pentésilaea (recordemos que, según el mito, la reina de las amazonas murió a manos de Aquiles en la guerra de Troya, por lo que no pudo encontrarse con el de Ítaca durante su viaje de regreso), pero sigue un modelo argumental presente con diferentes desarrollos en la tradición mítica clásica. Dada la presentación fragmentaria del poema de Juana Castro, desconocemos el desenlace ulterior de su planteamiento, pero adviértase que tanto a los dos ejemplos citados de Ariadna y Medea, como a otros que podrían aducirse, les aguarda un final desgraciado, planteamiento, a su vez, acorde con la idea poética desarrollada por la autora en *Paranoia en otoño* de considerar al amor como un sentimiento inexorable que deriva siempre en dolor y, con frecuencia, en muerte.

El hombre que llega a las islas, del que nadie sabe su vida ni su nombre, el extranjero, constituye una figura recurrente en la obra de Juana Castro. Existe una relación intertextual entre *Alta traición* y el poema Ulises de *Paranoia en otoño*, al que ya nos referimos antes:

(...)

Yo sólo sé que vienes

como una larga guerra,

tan sucio y tan oasis,

una erosión de algas, calles, sierpes,

tan hermoso de andar, de llorar los caminos de tu Ítaca.

(...)

Pero la presencia del que llega de lejanas tierras adquirirá toda su dimensión en la obra *El extranjero*, donde los personajes de la *Odisea* son abordados desde una óptica contemporánea.

Nos hallamos, en conclusión, ante la reescritura de un mito clásico en la que la sensibilidad del poeta atrapa y personaliza el entramado narrativo y simbólico del relato originario y donde los componentes mitológicos adquieren funciones básicas de intencionalidad poética. El recurso al mito viene justificado en este caso por la universalidad de su enseñanza y por las posibilidades metafóricas del modelo, que la autora ha adaptado a su circunstancia humana personal para expresar su propia experiencia amorosa.

4.2.7. El extranjero.

El mundo homérico es una presencia constante en la poesía española más actual. A través de las situaciones y los personajes de la *Odisea*, los autores contemporáneos recalcan en temas de la literatura universal especialmente vigentes en nuestra sociedad moderna: la vuelta a la infancia, el regreso a lugares conocidos, la memoria, el olvido. Por remontarnos tan solo a los poetas de la misma generación de Juana Castro, en los novísimos y su culturalismo destacamos el poema “Nausícaa” de Luis Alberto de Cuenca (*El hacha y la rosa*) o el ya aludido “Ulises y las sirenas” de Jaime Siles (*Semáforos, semáforos*), con su turbadora actualización del episodio mítico. En los postnovísimos nos encontramos a Carlos Clementson, poeta especialmente sensible hacia la cultura clásica en todas sus dimensiones y que en poemas como “Ítaca del recuerdo” (*El fervor y la ceniza*) o “El viajero” (*Archipiélagos*) evoca, respectivamente, la infancia de Ulises y el regreso del héroe a una patria donde ya no es reconocido. Ese diálogo con la memoria es invocado también por Javier Salvago en su libro *Ulises* (1996), donde el autor nos propone un regreso a la infancia que se resuelve con desencanto; en esa obra se contiene un largo poema homónimo que, al modo de la novela de James Joyce, describe un día cualquiera en la vida de un personaje contemporáneo, asaltado por episodios que remedan las aventuras del griego³⁶⁹. La amargura de un regreso que no encuentra lo esperado se asoma también en el poema “Ítaca no existe” de Amalia Iglesias (*Un lugar para el fuego*). Luisa Castro, por su parte, aporta la visión femenina de la *Odisea* en

³⁶⁹ José Luis Arcaz Pozo, “Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago”, en *Exemplaria*, nº 3 (1999), págs. 177-184.

Odisea definitiva con una relectura de la figura de Penélope (que, por otro lado, será constante en las poetas de esta generación). Otros ejemplos de la presencia de Ulises y su mundo en la poesía postnovísima los encontramos en el poema “Ulises” de José Julio Cabanillas (*Palabras de demora*, 1994), donde un sujeto contemporáneo reconoce su vacío existencial aludiendo vagamente al recuerdo del mito (“mi fortuna y mi nombre: nada, nadie.”); en “Desolación de la sirena” de Aura Luque (*Carpe noctem*), que juega con las distintas acepciones del término “sirena”; o en el poema de Beatriz Hernanz (*La vigilia del tiempo*) sobre Penélope, al que nos referiremos también más adelante.

En *El extranjero*, Juana Castro se acerca a la figura de Ulises y, en general, al mundo de la *Odisea* con una voluntad de actualización del significado del mito desde parámetros contemporáneos. El héroe griego adquiere los atributos del exiliado moderno, el que abandona su tierra por motivos económicos, políticos o sociales y llega extraño a una tierra nueva donde, por lo general, no resulta bien acogido. Ulises, y también otros personajes del poema homérico, se transforman en metáfora del mundo actual, protagonizando imágenes que describen el miedo, el desconcierto y la frustración que la inmigración produce en los que llegan y en los que estaban, ambos turbados por la novedad que supone el choque inesperado de costumbres y tradiciones, en un mundo que ha olvidado las leyes de la hospitalidad clásica que acogían al viajero sin rumbo por las islas. La *Odisea* actúa como hipotexto explícito del poemario de Juana Castro, no solo por el contenido de los poemas, sino por sus títulos y por las citas que encabezan cada una de las partes, llamadas precisamente “Rapsodias”.

El extranjero ha recibido cierta atención por parte de la crítica académica literaria especializada. El poemario ha sido estudiado desde la perspectiva identitaria o desde la sociología de la extranjería, aunque apenas se ha abordado, de momento, un análisis de referencias que parta de la propia comprensión mitológica. Antes de intentar una aproximación desde ese ámbito, vamos a resumir lo fundamental de otras miradas interpretativas sobre el libro de Juana Castro.

Antonio Candau³⁷⁰ se ha enfrentado a *El extranjero* desde el concepto social y cultural de la “alteridad”. Candau parte de unas palabras de la propia poeta en torno a su obra en las que, además de citar el mito de Ulises y *El extranjero* de Albert Camus como textos-fuente de

³⁷⁰ Antonio Candau, “La poética de la extranjería de Juana Castro”, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 56, nº 2 (2003), págs. 433-446.

su obra, alude a “la extrañeza de los tiempos en que estamos, el estado de exilio de todo el mundo en todas partes, mi propia extranjería, intensificada tal vez por una meditación sobre el paso del tiempo y la muerte”³⁷¹. A partir de ahí propone que el poemario de Juana Castro constituye “una suerte de repertorio de la alteridad”, interpretando esta como un concepto complementario al de identidad y que ha sido estudiado profundamente por autores como Baudrillard y Guillaume³⁷², Agacinsky³⁷³ o Augé³⁷⁴. En ese contexto, *El extranjero*, según Candau, se ocuparía “de una alteridad relativa a la condición de la persona –la extranjería–, a su circunstancia geográfica –el exilio– y a un estado de ánimo suspenso ante esas manifestaciones de alteridad –la extrañeza–”³⁷⁵.

En ese diálogo en torno a la identidad y al sujeto que implica el propio concepto de otredad, Candau destaca la circunstancia de que la autora sea una mujer con una dilatada trayectoria poética de reivindicación feminista, en tanto que también en *El extranjero* se asiste a un enfrentamiento con la tradición literaria masculina y el papel de la mujer en la misma. Según esta interpretación, una vez llevada a cabo en libros anteriores la rehabilitación de una identidad propia (frente a los corsés patriarcales generacionales, a los que hemos aludido repetidamente), *El extranjero* constituye “un compendio de alteridades y de estrategias” a través de las cuales Castro ofrece su expresión de “lo otro”. En ese procedimiento, Candau distingue tres estrategias: la presentación del sujeto “otro” como acontecimiento (especialmente en los primeros poemas, donde la presencia del otro suscita multitud de interrogantes no resueltos), el rescate de la mujer objetivada en el poema erótico o amoroso de tradición masculina (en poemas como “Los que vigilan”, “Penélope” o “La que se ríe”, en los que se insiste en la construcción textual de la subjetividad femenina) y la reelaboración de las relaciones del sujeto con los objetos (como en el poema “Dos sillas”, que expresa lo conflictivo de esa interacción)³⁷⁶.

Salud Gordillo Velasco, por su parte, realiza una interpretación del libro, en mi opinión excesivamente reduccionista, centrada en la relación amorosa entre el amante que regresa y

³⁷¹ S.K. Ugalde, *Sujeto femenino...*, pág. 18.

³⁷² Jean Baudrillard y Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Descartes et Cie., Paris, 1994.

³⁷³ Sylviane Agacinsky, *Critique de l'egocentrisme. L'événement de l'autre*, Galilée, Paris, 1996.

³⁷⁴ Marc Augé, *A sense for the Other. The Timeliness and Relevance of Anthropology*, Stanford U.P., Stanford, CA, 1998.

³⁷⁵ A. Candau, *Ob. cit.*, págs. 433-434.

³⁷⁶ A. Candau, *Ob. cit.* pág. 438.

el sujeto lírico, restando así a la obra buena parte de su caudal significativo y eludiendo las implicaciones sociales y políticas del planteamiento de Castro³⁷⁷. Margaret Pirsin, finalmente, interpreta la obra desde el punto de vista de la ciudadanía, entendida como acto performativo y a través de la cual, como en el resto de su obra, se critica el patriarcado y las estructuras jerárquicas de poder, a la vez que se reivindica a los sectores más marginados de la sociedad (las mujeres, los inmigrantes) como elementos fundamentales para la construcción de una ciudadanía auténtica³⁷⁸.

En la aproximación a *El extranjero* que nos proponemos realizar desde la mitología clásica, vamos a centrarnos en tres aspectos fundamentales que, de algún modo, comprenden a toda la obra. En primer lugar, la presentación turbadora de la figura del inmigrante que llega a Europa forzado por sus circunstancias personales, trasunto de un Ulises viajero funcionalmente actualizado cuya presencia activa múltiples resortes en la sociedad de nuestros días y genera tensiones sociales y culturales todavía no suficientemente explicadas desde la antropología. Después, prestando fidelidad a una línea poética que no desaparece del todo en ninguna obra de Juana Castro, destacaremos la denuncia por parte de la autora del papel aún subyugado de la mujer en la sociedad contemporánea y su reivindicación desde la sexualidad y desde la denuncia política, esto último en uno de los poemas más potentes de todo el libro, titulado “Penélope”. Finalmente, y una vez asumido el contenido fundamental de la leyenda, sin necesidad ya de una reescritura explícita, veremos cómo la autora personaliza el *topos* mítico y se hace protagonista de un regreso geográfico y vital a sus propios orígenes, donde Ítaca es Córdoba y el *nostos* lírico se presenta no libre de asechanzas. En todos estos apartados Juana Castro se separa del tratamiento narrativo y hasta referencial del mito y despoja a la leyenda de sus componentes históricos para quedarse con la pura enseñanza meditativa, liberada de nombre y hechos, que es trasladada al momento presente para intentar responder a las preguntas clave que le asaltan a cualquier creador contemporáneo que recurre al repertorio de la mitología clásica: ¿qué nos dicen hoy los mitos?, ¿cómo responden a los problemas de la sociedad actual?, ¿siguen siendo válidas sus respuestas?

³⁷⁷ Salud Gordillo Velasco, “Juana Castro y la búsqueda de la identidad en *El extranjero*”, en *Desde el sur: el discurso sobre Europa. Actas del X Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Granada, 2007, págs. 229-234.

³⁷⁸ Margaret Pirsin, “Mujer y ciudadanía: los casos de Concha Zardoya y Juana Castro”, en *Lectora*, nº 15 (2009), págs. 117-134.

Antes de avanzar, hagamos una alusión a los títulos de los poemas que componen *El extranjero*. En realidad, es en ellos (y en las citas introductorias, en las que nos detendremos enseguida) donde encontramos la única referencia hipotextual, donde se nombran de forma explícita los referentes mitológicos que subyacen en el libro. Hay numerosos poemas titulados con tan solo el nombre de personas o personajes: “Odiseo”, “Argo”, “Lestrigones”, “Lotófagos”, “Hades”, “Helios”, “Penélope”; otras veces, al nombre propio le sigue un epíteto épico: “Euro, que sopla del oriente”, “Hermes, el mensajero”, “Nausica, la de los brazos dulces”, “Euriclea, la que amamanta”, “Ítaca, la rodeada”, “Circe, la de la hermosa voz”; y, finalmente, otros aparecen encabezados simplemente con el epíteto: “El de los ojos tristes”, “El que tiene frío”, “El que resiste”, “El que nunca canta”, “El oscuro”, “La que se ríe”, “El que respira con armonía”, “La de los ojos claros”, “La que mira el espejo”, “El que tiene sed”. Se trata, en expresión de T. Docherty, de una terminología “postmoderna”, por cuanto el contenido del poema no conduce al conocimiento del personaje que le da nombre, sino que se opera en sentido contrario: el título ofrece una identidad que el poema diluye. La caracterización postmoderna convierte el poema en un espacio para la alteridad, “para rellenar con todos los enigmas sobre el otro”³⁷⁹. Juana Castro no habla en sus poemas de los personajes míticos que le dan título, sino de otros, de nosotros mismos, que, sin embargo, nos reconocemos en ellos como participantes de una misma cultura transmitida por sus enseñanzas.

4.2.7.1. “Qué vienes a mirar.Cuál es tu nombre”.

La primera parte del poemario (“Rapsodia primera”) se abre con esta cita de la *Odisea*: “¿Quiénes sois? ¿Desde dónde vinisteis por húmedas rutas?”. El verso aparece repetido dos veces en el poema homérico. La primera, en el canto III, cuando Telémaco, que ha salido en busca de noticias sobre su padre, es interpelado en Pilos por Néstor, tras haber participado en el banquete que se celebraba en honor de Posidón: “Esta es la ocasión más oportuna para interrogar a los huéspedes e inquirir quiénes son, ahora que se han saciado de comida. ¡Forasteros! ¿Quiénes sois? ¿De dónde llegasteis, navegando por húmedos caminos? ¿Venís por algún negocio o andáis por el mar, a la ventura, como los piratas que divagan, exponiendo su vida y produciendo daño a los hombres de extrañas tierras?” (*Od.* 3.69-74). La segunda, en el canto IX, cuando el cíclope Polifemo se dirige airado al grupo de aqueos que, comandados

³⁷⁹ A. Candau, *Ob. cit.*, pág. 439.

por Ulises, se esconde en el fondo de su cueva: “Acabadas con prontitud tales faenas, encendió fuego, y al vernos, nos hizo estas preguntas: ¡Oh forasteros! ¿Quiénes sois? ¿De dónde llegasteis navegando por húmedos caminos? ¿Venís por algún negocio o andáis por el mar, a la ventura, como los piratas que divagan, exponiendo su vida y produciendo daño a los hombres de extrañas tierras?” (*Od.* 9.250-255)³⁸⁰.

El pasaje, repetido textualmente, enfrenta, sin embargo, dos formas radicalmente opuestas de recibimiento. En el primer caso, el extranjero Telémaco, cuya identidad inicialmente nadie conocía, es recibido en Pilos según las leyes de la hospitalidad, ofreciéndosele participar en el banquete como uno más de los que allí estaban. Solo después de cumplidas las normas obligadas de acogimiento se pregunta por la intención y el destino. En el segundo caso, en cambio, el cíclope, que no teme a los dioses ni se siente obligado a cumplir con los dones de la hospitalidad, recibe violentamente a los visitantes y, sin escuchar sus razones, devora a algunos de ellos para la cena.

La cita homérica recoge el sentido principal de esta primera parte del poemario de Juana Castro: el enfrentamiento dubitativo entre el que llega extraño y el que lo recibe en su tierra. Pero no cabe duda de que, según la autora, la actitud frente al extranjero que se produce en la sociedad actual está más cerca del comportamiento de Polifemo que del de Néstor. El recibimiento que hoy se dispensa al extraño -al otro, cualquiera que sea su procedencia- está lleno de recelos que se plantean también en forma de interrogantes, como puede rastrearse en varios poemas de la primera parte: “Qué noticia te arrastra”, “Por qué aquí./ Qué intención o qué viento/ te arrastra u obedeces”, “Qué vienes a mirar. Cuál es tu nombre”, “Qué hiciste con los pájaros”, “Qué pretendes”, “¿Tan salvaje te hicieron que a la luz/del dolor/ no aprendiste su queja?”. El que llega expone sus razones

He venido del frío.
Del país
donde sangra la luna, y las ventanas
son filo de cuchilla amamantando
el hambre de los niños.
De la fosa

³⁸⁰ Traducción de Luis Segalá y Estalella (Homero, *Odisea*, Orbis-Origen, Barcelona, 1982, págs. 34 y 119).

común de los vencidos, donde el agua
es un sueño
más brillante que el oro.
Le he hurtado mi cabeza a la muerte.
(...)

Pero la reacción que se produce implica siempre un rechazo que no atiende los requerimientos del otro: “Que yo no me conmueva./ Que no acepte/ la tácita verbena de tu argucia”, “No hostigues mi piedad./ No demandes/ ser cómplice en tu afán ni en tus heridas”, “No te esfuerces (...) Y a ti no te conozco”.

En todo el poemario hay, sin embargo, una búsqueda de reconocimiento (anagnórisis) del otro, un afán de conocimiento frente a una identidad enigmática. Uno de los poemas que mejor se adentra en los sentimientos del inmigrante (al que por una vez se cita expresamente) es el titulado “Lotófagos”, que lleva como subtítulo “Ámsterdam 1998”:

A mediodía, por el aire, pasa
el ángel mudo de los inmigrantes. Todo
se alza y es un vaho
de pan recién cocido con aroma
de flores. En los barrios, los tranvías,
las ventanas y el metro, cada inmigrante compra
su flor de cada día y una
ración de pan. Pan moreno, pan alto,
pan blanco, pan rubio, de centeno o del sur.
Cada inmigrante huele
su pan de cada día mientras muerde, una a una
las irisadas migas
de su ración de flor.

El poema hace referencia al episodio homérico en el país de los lotófagos (*Od.* 9.82-104). El loto de los inmigrantes es el pan de cada día, un alimento que adormece y hace olvidar la tierra de donde proceden. Los lotófagos ya merecieron un poema de Juana Castro en el libro *Paranoia en otoño*, aunque allí la intención era puramente amorosa: el loto eran entonces los

besos del amado, que invitaban a permanecer por siempre en tan gozosa veneración. Ahora, en cambio, la utilización comparativa de la imagen mítica contiene una fuerte denuncia social. El pan, el alimento, es lo que mantiene a los inmigrantes en nuestra tierra y su falta lo que les obligó a marchar de la suya (y las distintas clases de pan indican las diversas procedencias de los sujetos). El pan, el loto, el recurso material, es lo que ata a los inmigrantes a su exilio: no pueden volver, pero no porque no quieran, sino porque no pueden, porque allá les aguarda el hambre y la muerte. “Las irisadas migas / de su ración de flor” nos evoca también una droga, la que hace olvidar a los inmigrantes su precaria coyuntura y les permite seguir viviendo en el destierro. Esta situación da lugar a lo que Persin³⁸¹ llama “ciudadanía problemática”, protagonizada por un “grupo contemporáneo de lotófagos” obligados a olvidarse del regreso homérico por motivos –nada poéticos– fundamentalmente económicos. Desde un punto de vista comunitario, Persin destaca el aspecto transnacional de este poema y la dificultad que plantea para fijar un concepto contemporáneo de ciudadanía.

El esquema de “Lotófagos” se mantiene en otros poemas del libro, en los que un título de naturaleza mitológica constituye una mera evocación que da paso a un contenido sobre circunstancias actuales o vivencias propias de la poeta relacionadas en mayor o menor grado con la leyenda aludida en él. Así, el poema titulado “Hermes, el mensajero” está dedicado a un automóvil que se nombra por su marca y modelo; “Hades” revela el anhelo de pasar ya al otro lado, “donde siempre es la noche/ y nadie ya me espere”; “Lestrigones”, sobre el sentirse siempre vigilado y vigilante ante la adversidad y la benevolencia, con una explícita presencia del otro; “Helios”, una meditación sobre los “cuarenta/ diamantes en la sombra” del verano cordobés, marcando una sequía con implicaciones amorosas; o, en fin, las evocaciones geográficas de “Circe, la de hermosa voz”, donde el fuego de los volcanes vuelve a encender la pasión amorosa que parecía dormida, o de “Odiseo”, donde en la subida de la sierra de Fuencaliente se fusionan referencias clásicas con las de otras mitologías religiosas.

4.2.7.2. “Ciega de historia y lino”.

No falta en *El extranjero* una constante de la poesía de Juana Castro: la indagación sobre la condición femenina, la denuncia de la agresión secular que padece la mujer, la reivindicación de su nueva identidad contemporánea. Son pinceladas que se hacen evidentes

³⁸¹ M. Persin, *Ob. cit.*, pág. 130.

en textos como “Los que vigilan”, donde la voz poética acusa directamente a los agresores y clama contra el silencio y el olvido que envuelve este comportamiento (“Ya no caben más crímenes. / No son/ sino ceniza vuestras manos”), o “La que ríe”, en el que apreciamos un ligerísimo retorno a la sexualidad como redentora de la nueva imagen de la mujer en la eterna lucha contra el tiempo (“Pero yo me acaricio, bajo/ a sus piernas de oro y en su reloj/ de musgo me desangro”). Pero el poema donde el feminismo de Juana Castro se manifiesta de una forma más rotunda y en toda su expresión de denuncia social de alcance antropológico es en el titulado “Penélope”, donde, otra vez, lo explícito del título da paso a un desarrollo pleno de sugerencias sobre la incertidumbre del extranjero y sus costumbres, en esta ocasión referido a las imposiciones culturales y políticas que sufren las mujeres afganas, obligadas a ver la vida a través de la estricta rejilla de un burka, metáfora extrema de la opresión . El texto lleva el subtítulo de “Kabul”.

Pajarillo enjaulado, me han quitado los ojos
y tengo una cuadrícula
calcada sobre el mundo.
Ni mi propio sudor me pertenece.
Espera en la antesala, me dicen, y entrelazo
mis manos mientras cubro de envidia
las cabras que en el monte ramonean.
Ciega de historia y lino
me pierdo entre las sombras
y a tientas voy contando
la luz del mediodía.
Noche mía del fardo
que sin luces me arroja
la esperanza del tiempo
engastado en la letra. Noche mía, mi luz
cuadriculada en negro, cómo pesa
mi manto y su bordado, cuánto tarda
la paz negra del cielo, cuánto tarda.

El mito de Penélope es uno de los más revisados por la literatura contemporánea³⁸², especialmente en el género teatral³⁸³. Y también, por razones obvias, en la poesía escrita por mujeres³⁸⁴. El arquetipo de mujer pasiva, obligada a pasar la vida esperando el regreso del marido, ocupada en tareas inútiles e improductivas y sometida eternamente a la autoridad del varón ha constituido, lógicamente, un campo abonado para la reelaboración de modelos culturales que propone la poesía femenina contemporánea. Frente a la actitud estática que el poema homérico otorga a la esposa de Ulises, convertida a su pesar en modelo de virtud a la antigua usanza, las poetas modernas se esfuerzan por subvertir el texto canónico y los valores culturales tradicionales que arrastra, dando voz rebelde a la mujer para que exprese las nuevas formas femeninas de entender el mundo y las relaciones interpersonales, tan lejanas hoy de las del mundo heroico de la epopeya griega. Hay en estas poetas un análisis profundo de la psicología femenina que está ausente en los textos-fuente y un esfuerzo por romper los tópicos de tradición misógina que envuelven a la figura de Penélope. En conjunto, se trata de uno de los casos más claros de re-construcción de un mito clásico para dotarlo de una voz y un

³⁸² M.M. Mactoux, *Penélope, légende et mythe*, Les Belles Lettres, París, 1975; N. Felson-Rubin, *Regarding Penelope. From character to poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1994.

³⁸³ Wilfried Floeck, "Mito e identidad femenina: los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX", en *Foro hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 27, 2005, págs. 53-63; Fernando García Romero, "Sobre Penélope de Domingo Miras", *Epos*, nº 13, 1997, págs. 55-75; F. García Romero, "El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX", *Cuadernos de Filología Clásica (Egi)* nº 9, 1999, págs. 281-303; F. García Romero, "Pervivencia de Penélope", en *El perfil de les ombres* (F. de Martino y C. Morenilla, eds.), Levante Editori, Bari, 2002, págs. 187-204; Ramiro González Delgado, "¿Casta, libertina o feminista?", en *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 13, 2005, págs. 99-105; Juan Antonio López Férez, "Influencias de la *Odisea* en Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo", en *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento* (A. Ruiz y B. Ortega, eds.), Universidad de Burgos, Burgos, 2002, págs. 104-138; Aurora López López, "El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Itziar Pascual", en *La dualitat en el teatre* (K. Andresen, J. V. Bañuls y F. de Martino, eds.), Levante Editori, Bari, 2000, págs. 207-225; M.J. Ragué-Arias, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1992.

³⁸⁴ Ramiro González Delgado, "Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea", en *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo* (A. Pedregal y M. González, eds.), KRK Ediciones, Oviedo, 2004, págs. 327-345; Aurora López, "Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro", en *Contemporaneidad de los clásicos en los umbrales del tercer milenio* (M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Eds.), Universidad de Murcia, Murcia, 1999, págs. 329-338; Rosa María Marina Sáez, "Penélope, Ulises y la "Odisea" en la poesía española contemporánea escrita por mujeres", en *Tropelías, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 12-14, 2001-2003, págs. 271-284; Francisca Nogueroles Jiménez, "Penélope no es lo que era; Mitos femeninos en la última literatura escrita por mujeres", en *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad* (María Carmen Sevillano San José, coord.), Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2005, págs. 329-341.

significado acorde a la nueva expresión de los tiempos. Una utilización, por tanto, fecunda del mito, por cuanto contribuye a activar los resortes significativos de la leyenda en lugar de perpetuar acriticamente interpretaciones de herencia patriarcal hoy caducas.

Entre las nuevas elaboraciones sobre el mito de Penélope que han realizado las poetisas actuales destacamos los libros completos *Ítaca*, de Francisca Aguirre, *El llanto de Penélope* de Ana M^a Romero Yebra, y *Odisea definitiva*, de Luisa Castro, así como poemas sueltos de Isabel Rodríguez, Silvia Ugidos, Beatriz Hernanz, Aurora Luque, Inmaculada Mengíbar o Xohana Torres, que analizaremos más adelante. En casi todas ellas se produce una desmitificación del héroe y una autoafirmación femenina, como plasman abiertamente los primeros versos del poema "Penélope" (*Tiempo de lilas*) de Isabel Rodríguez: "No creáis en mi historia./ Los hombres la inventaron" o la revisión irónica de Inmaculada Mengíbar en "Cosas de mujeres" (*Pantalones blancos de franela*, 1994): "Penélope, cosiéndole,/no es más feliz que yo/ ahora mismo rompiéndole/la cremallera". Al darle la voz a Penélope, las poetisas comprueban que la heroína transmite ideas y pensamientos propios que no coinciden con los de Homero: que antes que fidelidad, las Penélopes de hoy reclaman libertad. Como escribe Beatriz Hernanz: "Penélope,/ con el sueño desolado,/ inhabitable del reloj,/ disfrazada en un galope de latidos,/ ha huido".

Juana Castro, en su poema "Penélope", se atreve con una arriesgada apuesta, con una radical actualización del mito que permite un tenso diálogo entre el mundo clásico y el actual. Penélope es ahora una mujer afgana del siglo XX que sufre la suerte miserable de su género en una sociedad que ha conservado reductos patriarcales extremos. Penélope es una mujer forzada a la indignidad de vestir una prenda que oculta su cuerpo, que esconde su mera presencia ante los demás y ante ella misma, condenada a vivir en una cárcel pegada a su piel. Y Juana Castro le da voz, esa que nunca escuchamos. Se trata de un planteamiento límite que persigue enfrentar al lector bruscamente con una realidad que la autora quiere convertir en metáfora viva de la situación de la mujer a través de los siglos. Y, en ese planteamiento, el burka se convierte en el símbolo principal de la opresión y sumisión, por su carácter deshumanizador, por la privación de identidad que supone y por su función des-sexualizadora o anti-erótica, aspectos todos ellos tan denunciados en la poesía de Juana Castro.

El paralelismo con la figura de Penélope es esencial. La esposa de Ulises también vivía enjaulada, prisionera en su propia casa, puesto que no le había sido dada la posibilidad de

elegir (o de no elegir), puesto que vagaba al arbitrio de la voluntad de los hombres, ocupada inútilmente en tejer y destejer una mortaja inacabable. Pero lo estremecedor del tropo radica en la circunstancia de que el mito se nos presenta ahora como horrible realidad: pareciera como si, cambiados los términos, el real fuera la imagen. La mujer afgana ve el mundo a través de una estrecha rejilla apenas abierta en el burka a la altura de sus ojos (“y tengo una cuadrícula/ calcada sobre el mundo”). Nada espera, nada posee (“Ni mi propio sudor me pertenece”). Esclava de los hombres, envidia la libertad de las cabras que pastan sueltas en el monte.

Hay dos alusiones que sirven de enlace entre la figura de la mujer afgana contemporánea y la Penélope de la antigua Grecia. El verso “Ciega de historia y de lino” es una declaración de rebeldía, de cansancio ante el destino desgraciado que el hombre ha perpetuado para la mujer. “Cómo pesa/ mi manto y su bordado”, dirá luego, aludiendo a la vez al burka de la mujer afgana y a la labor infinita de la fiel esposa en su telar. Se trata de una idea que vemos recogida de modo muy similar en el poema homónimo de la poeta gallega Xohana Torres (*Tempo de Ría*): “¿A qué tanto novelo e tanta historia?” (“¿Para qué tanto ovillo y tanta historia?”). Ante esta rebeldía frente a una vida sedentaria dedicada a tejer, las dos poetas ofrecen en sus textos una solución radicalmente opuesta. Torres, identificada con todas las mujeres, finaliza su poema con un grito reivindicativo de libertad y forjador de la nueva identidad de la mujer: “¡Eu tamen navegar!”. La heroína, condenada a la pasividad por la tradición, quiere convertirse ahora en elemento activo conductor de su propia vida: igualarse a Ulises y echarse a la mar³⁸⁵, en lo que supone un reconocimiento de la capacidad de la mujer para decidir y gestionar su propia realidad. Juana Castro, en cambio, tan transgresora en otras ocasiones, reserva esta vez una salida terminal a tanta oscuridad, el final, la muerte como única liberación posible: “cómo pesa/ mi manto y su bordado, cuánto tarda/ la paz negra del cielo, cuánto tarda”. Frente a la ruptura liberadora que apreciamos en otros textos de raíz feminista (incluso de la propia Juana Castro), aquí asistimos, en cambio, a una capitulación fatal ante tanta adversidad, quizás la única escapada posible ante la negrura de los tiempos.

³⁸⁵ Ramiro González Delgado, “Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína”, en *Estudios Clásicos*, nº 128, 2005, págs. 7-21.

4.2.7.3. “Busco en vano una huella”.

En muchos de los poemas que los autores contemporáneos dedican al ciclo mítico odiseico late el tema de la incertidumbre ante el regreso, el enfrentamiento entre lo que el sujeto desea encontrar a su vuelta y lo que halla realmente. Este regreso puede ser geográfico o temporal, pero en ambos casos sobrevuela escondida la amenaza del desencanto, la reacción ante las consecuencias inabarcables del paso del tiempo. El tema de la memoria y el olvido constituye un tópico literario de alcance universal, pero en estos casos se recurre al mito clásico del regreso por excelencia para reflexionar a partir de él sobre la propia circunstancia personal del que escribe. Carlos Clementson, por ejemplo, reescribe con acierto el regreso de Ulises a una Ítaca donde ya nadie le recuerda en su poema “El viajero” (*El fervor y la ceniza*), que concluye de este modo:

Nadie le conocía. Quizá estuviera loco.
En su delirio hablaba de sirenas y monstruos
de un solo ojo enorme, de héroes y de naufragios,
de aventuras horribles en las que él tuvo parte.
Decía que en un tiempo él fue rey de esta isla.
Aquí ni a los más viejos les sonaba su nombre.
Quizá no fuera *nadie*:
el viento que del mar sopla en las largas noches.
Se ha vuelto con las sombras.

Dando un paso más, en un poema incluido en *Un lugar para el fuego*, Amalia Iglesias interioriza la idea del regreso de Ulises y la transforma en una experiencia personal que se salda con la decepción del desengaño por haber vuelto a un lugar –la casa paterna, el hogar de la infancia– que ya no es el mismo de donde se partió.

(...)
Sobre la cal de esta pared escribo un verso:
He regresado y nada me esperaba.
Quizás se vuelve como a la patria o al padre
con un algo de herida
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.

Quizá se vuelve tarde,
se vuelve ya sin tiempo.
Desde el suelo
una muñeca muerta me contempla,
-una muñeca serenamente muerta-
Me alejo
con la desagradable sensación de haber profanado una tumba.

En esta línea se inscribe el poema “La casa”, incluido en la “Tercera Rapsodia” de *El extranjero*. Esta última parte del libro aparece encabezada por otra cita de la *Odisea*: “Agitóse la mar al caer el peñasco en las aguas y la ola empujó nuestra nave otra vez a la orilla”³⁸⁶. Al comprender que Ulises le ha engañado y que está a punto de escapar, Polifemo, ya ciego, lanza contra la embarcación de los aqueos grandes rocas que a punto estuvieron de hundirlos en el mar. Con la cita, Juana Castro introduce un pensamiento sobre la imposibilidad de huir de un lugar, sobre cómo acabamos volviendo una y otra vez a los sitios de donde hemos partido, aunque no siempre –o nunca– encontremos allí lo que ansiábamos hallar.

“La casa” lleva el subtítulo de “Tejoneras”, que es el nombre de un cortijo en la dehesa de Los Pedroches (Córdoba) donde Juana Castro pasó parte de su infancia. A él regresa la poeta al cabo del tiempo buscando recuerdos y lo encuentra en ruinas:

Debajo de tus ruinas, casa mía,
me miro en lo que fuiste.
Las capas de la cal en el adobe,
este suelo enchinado
y estas vigas que pueden
caer en mi memoria y aplastarme
(...)

Al notar el rechazo de las cosas, busca restos de su identidad perdida en aquel lugar:

(...)
Busco en vano una huella, la inscripción

³⁸⁶ *Od.* 9.483-484.

de algún trazo de espejo en la madera
que recuerde mis días.

(...)

Y solo en el brote verde de una flor de la cicuta nacida entre los escombros parece hallar algún consuelo vital.

Esta interiorización del sentido del mito, de modo que ya no sea necesario recurrir a la referencia textual para que el lector comprenda la evocación literaria, subyace también en otros dos poemas de la parte final del libro. Más explícitamente en “Ítaca, la rodeada”, en el cual la isla anhelada se ha transmutado en la ciudad de Córdoba, a la que también se regresa después de mucho tiempo:

(...)

Tanto tiempo ha pasado.
Tanto tiempo
desde que el tiempo abriera
sus palmas olorosas, y en su tren abrigara
tus sueños y tus días.

Y más ocultamente en “Euriclea, la que amamanta”, el texto más extenso de todo el libro y dedicado al cordobés Palacio de Viana, poema en el cual sobrevuela nostálgica la idea del regreso y el esfuerzo que cuesta adaptarse a los espacios ya olvidados por la ausencia en los que, sin embargo, el que vuelve se reconoce:

La vida es este patio.
La vida es este trago
de dualidad y silencio, la sospecha
de haber llegado tarde, o quizá demasiado
temprano hasta la reja.
Déjame que descanse
(...)

Este sentimiento nostálgico expresado ante el regreso a lugares un día abandonados prende con fuerza en la poética de Juana Castro y no deja de asomarse ya al resto de su obra hasta hoy. De hecho, varios de sus libros anteriores a *El extranjero* constituían ya un ajuste de cuentas lírico con su pasado, con el tiempo y el espacio de su infancia. Tanto en *Fisterra* como en *Del color de los ríos*, en los que no encontramos alusiones mitológicas explícitas, advertimos, sin embargo, el suave aroma del *nostos* metafórico, espiritual, no obstante su honda raíz vivencial. Se trata de una revisión, no complaciente, sino cruda y por momentos violenta, de la infancia de la poeta en el agreste mundo rural de la posguerra, un mundo al que la propia autora confiesa que le costó volver, un espacio -su propia tierra, su patria, la comarca de Los Pedroches en Córdoba y más concretamente su pueblo, Villanueva de Córdoba- del que, habiendo huido, durante mucho tiempo se avergonzó, según reconoce, y al que ahora regresa para afrontar fantasmas del pasado y reconciliarse con él y consigo misma.

Hoy vuelvo a la tierra.

Anduve, tanto tiempo, tan lejos y a su espalda,

que aterida, recojo en esta hora

una luna sagrada de verdura.

Prófuga fui, y en mis desmanes

sepulté los recuerdos de la hierba

durmiendo en la ciudad.

[*Fisterra*, XXXIII]

Hay en estos libros un deseo de reconstruir la memoria personal para conformar la propia identidad, que no puede estar completa sin las aristas del pasado. El regreso al mundo campesino de las dehesas de Los Pedroches se realiza ajeno en absoluto al tópico idílico del *locus amoenus*, porque, antes bien, Juana Castro retrata, con la autenticidad exclusiva de quien lo ha vivido, la dureza y desolación de la vida en el campo, en la que, una vez superada la difícil prueba del reencuentro, logran distinguirse las raíces más profundas de la propia personalidad.

4.2.8. Las últimas obras.

En las últimas obras publicadas, la presencia de la mitología clásica en la poesía de Juana Castro, al menos de forma explícita, disminuye sustancialmente, aunque no por

completo. No encontramos ya planteamientos globales que abarquen la totalidad de una obra, como en *Narcisia* o *El extranjero*, ni siquiera registramos su presencia esencial en algunos de los poemas primordiales del libro, como en *Paranoia en otoño*. Las referencias míticas son ahora mucho más ligeras, más atenuadas y sutiles, sin apenas alusiones directas a los arquetipos que hacen reconocible la mención. Lo que nos encontramos ahora, especialmente en *Los cuerpos oscuros*, es una interiorización lírica del esquema básico de la leyenda que, asumido plenamente por la autora, se manifiesta como vehículo idóneo para expresar nuevas inquietudes poéticas solo aparentemente alejadas de los motivos originales.

Los cuerpos oscuros (2005) constituye un poemario insólito por su contenido. En su aproximación más básica, nos hallamos ante una obra que aborda el tema, poco frecuentado por los textos líricos, de la enfermedad de Alzheimer, ese mal tan cruel de nuestro tiempo que priva a las personas de algunos de los componentes más sustanciales de su existencia: los recuerdos, el pasado, la propia historia. A partir de una estremecedora experiencia autobiográfica –el padecimiento de la dolencia por sus propios padres– Juana Castro, como ya hiciera en *Del dolor y las alas* a consecuencia de la muerte de su hijo, sublima la vivencia personal para extraer de ella su pura esencia poética y ofrecerla al lector con un alto contenido literario. El análisis más profundo de la obra revela, en consecuencia, que son los temas del regreso, la memoria, la soledad y el dolor, consustanciales a toda la poesía de Juana Castro, los que sustentan este turbador conjunto de poemas.

Juana Castro enlaza el motivo de la enfermedad de Alzheimer con el del regreso al pasado, un regreso que no es aquí libre ni buscado, como era el de Ulises, sino obligado por fuerzas ajenas, como tantas veces fueron conducidos los héroes por culpa de la voluntad caprichosa de los dioses. Un regreso que no cuenta con el apoyo de la memoria, como en otros retornos que perseguían afianzar la identidad buscando las propias raíces, sino que ahora el viaje se fundamenta en el olvido de todo lo sabido.

(...)

Pero acaba el viaje.

Y hay que ir hacia atrás

des-aprendiendo nombres,

des-conociendo pájaros y trenes,

des-memoriando calles,

rubores y palabras.

(...)

[“Retornos”]

Hay un poema, “Calle Cruz de Ventura”, que contiene el germen de una odisea cotidiana, la pequeña historia de un dramático regreso al hogar tras sufrir los inmensos avatares de una singladura por los mares desconocidos de la ciudad, afrontando los muchos peligros que a cada paso acechan al transeúnte. Los padres han salido y han equivocado el rumbo (“perdidos en la acera/ de no sé qué avenida”) que les conduce a su casa, obligándoles el destino a recalar en islas desconocidas (“nos llevó a la deriva/ por vueltas y revueltas/ de hormigón y de luces”). Han desaparecido los barcos que saben la ruta (“El ascensor no estaba”), Circe maquina sus engaños (“y otra vez/ nos cambiaron el cuadro de los números”) y fatigan las Sirenas, los lestrigones (“Y la música loca, tanta gente,”), los lotófagos (“y el cristal embobado de las casas sin nombre”). Llenos de heridas (“y arañados los pies de rascacielos”) consiguen, al fin, alcanzar la patria (“la casa, el pueblo”) y justamente allí se obra el milagro. Los despersonalizados seres que nada eran en el torbellino del extravío, se encuentran a sí mismos al llegar a la tierra conocida y la anagnórisis épica tiene lugar: “Nosotros, ya”.

Desconozco si el relato homérico estuvo en la intención de Juana Castro al componer este poema (lo que no sería raro, vista la predilección de la autora por las aventuras de Ulises), pero no cabe duda de que, al menos, un inconsciente cultural sale a relucir de modo, si no buscado, espontáneo. Es la actualización radical de la leyenda clásica, la traslación del mito sin referencias hipotextuales a un escenario ultramoderno donde la naturaleza ejemplarizante y universal de la fábula mitológica expone su enseñanza existencialista, tan válida hoy como hace tres mil años. Más cerca de James Joyce que de Homero en el planteamiento, Juana Castro renuncia a un nominalismo culturalista que hubiera restado franqueza a la cruda experiencia, que prefiere ser expresada con una austeridad lingüística fortalecedora de la intensidad dramática.

En el largo poema “Verano 36” del mismo libro, Juana Castro incluye una referencia intertextual a su libro *Narcisia* mediante la alusión de nuevo a la diosa sumeria Inanna (“la gran diosa/ que dio a luz a sus hijas, millares/ de mujeres que aman,/ que son hijas y madres, hermanas/ de los hombres que matan/ y pueblan el desierto”). Contrasta, sin embargo, el entorno tremendamente jovial y vitalista en que se desarrollaba *Narcisia* con la negrura

desolada de los versos de este poema. Y no menos difiere el barroquismo sensual de entonces con la sobriedad cercana a la poesía social de ahora. El texto se refiere a la guerra de Irak (“Cae sobre Bagdad la primera bomba”) de 2003 y a la reacción de la madre ante unos horrores bélicos que le recuerdan, aun en su desmemoria, la guerra civil española que ella misma vivió (“El miedo, los dátiles, mis hijos,/ proyectiles rodando, yo nunca estuve allí,/ pero era eso.”). Más allá, sin embargo, de la denuncia de los desastres de la guerra, el poema es una contribución al reconocimiento de las madres que sufrieron una contienda siempre fratricida y, de modo más genérico, al papel sufriente que la mujer ha padecido secularmente en los conflictos bélicos, expuesto con el patetismo que encontraríamos en los desgarrados lamentos de una tragedia griega.

(...)

Y mi madre, aterrada, paralizada,
no tiene ojos más que para esa mujer
que, como ella, se ha sentado a esperar
entre las lápidas.

(...)

Y mi madre, y otra madre, y la otra
apurán ese cáliz,
el altar que esta vez
se asienta entre dos ríos
testigos de otra historia.

(...)

En el siguiente libro de Juana Castro, *La Bámbole. Intrusos en la red* (2010), encontramos apenas dos ligeras referencias mitológicas, aunque con bastante interés. Este poemario, que recoge poemas escritos por la autora en los años 80, desprende, como ya hace ver Balbina Prior en el prólogo, un tono irónico y erótico desacostumbrado en la línea poética que venía manteniendo la autora desde finales de los 70. *La bámbole*, con un carácter lúdico y hasta festivo, defiende la desinhibición sexual como reflejo de la libertad que embargaba a la sociedad española en esos años, celebrando abiertamente el goce erótico en todas sus variantes, enfrentándose con burla al fetichismo o expresando la concepción del deseo carnal desde la perspectiva masculina, a veces recurriendo al humor como forma de modular la crudeza de las situaciones.

En una entrevista periodística, Juana Castro declara que escribió estos poemas porque “necesitaba burlarme del fetichismo y de la crueldad de las fantasías sexuales masculinas”³⁸⁷, quizás por interpretarlas como una manifestación más del sometimiento de la mujer por parte del varón incluso en asuntos tan íntimos. En ese contexto accedemos al poema “Samotracia”, una visión de la sexualidad masculina, no exenta de tópicos, presentada casi como una secuencia imaginaria de lo que hoy llamaríamos una *snuff-movie* (grabaciones de torturas o asesinatos reales) o una escena de violación. La alusión a la Victoria de Samotracia se entiende por la declaración del amante de que la perfección de la mujer y el mayor goce sexual se lograrían si esta careciera de cabeza.

Una aproximación lírica en la poesía moderna a esta famosa escultura acéfala helenística, que se conserva en el Museo del Louvre de París y representa a la diosa con las alas desplegadas posada sobre la proa de un barco, la encontramos ya, con un tono radicalmente diferente, en el solemne poema “La Victoria de Samotracia” (*Del chorro de la fuente*) de Rubén Darío:

La cabeza abolida aún dice el día sacro
en que, al viento del triunfo, las multitudes plenas
desfilaron ardientes delante el simulacro
que hizo hervir a los griegos en las calles de Atenas.
Esta egregia figura no tiene ojos y mira;
no tiene boca, y lanza el más supremo grito;
no tiene brazos y hace vibrar toda la lira,
¡y las alas pentélicas abarcan lo infinito!

O, en voz de mujer, el poema homónimo de la mejicana Rosario Castellanos (*Poesía no eres tú*, 1972):

Avanza como avanzan los felices:
ingrácida, ligera, no tanto por las alas
cuanto porque es acéfala.

³⁸⁷ Diario *Córdoba*, 6 de marzo de 2010.

Una cabeza es siempre algo que tiene un peso:
la estructura del cráneo que es ósea y el propósito
siempre de mantenerla erguida, alerta.
Y lo que adentro guarda.

Como en otros textos ya citados de *El extranjero*, el título del poema “Samotracia” proporciona claves interpretativas y un marco de reflexión poética en torno al asunto abordado por la autora que, sin ser estrictamente mitológico, se enriquece con tal evocación. Juana Castro expresa aquí, con una sutil ironía que raya la brutalidad, su concepción sobre el deseo de dominación del cuerpo femenino por parte del varón, una concepción en la que, de acuerdo con cierto tópico feminista, el hombre aprecia exclusivamente la belleza física para su satisfacción sexual, mientras que el pensamiento o la inteligencia de la mujer –simbolizados en la cabeza– supondrían un estorbo para tal propósito. Según esta interpretación, largamente cultivada por el feminismo más militante, el hombre teme la “cabeza” de la mujer y de ahí que anhele su mutilación, no física, sino figurada, con la intención de eliminar “lo que adentro guarda”, según el verso de Rosario Castellanos.

No te asustes, pequeña.
Sólo voy a taparte los ojos.
Estarías
sin cabeza mejor,
pero ya que la tienes
elegiré no verla.
(...)
No hables, déjame
recorrer lentamente la garganta,
los hombros, que mis manos aprendan
los regueros del cuerpo, el volumen
gemelo donde inicia
la redondez su escorzo.
(...)
Queda dicho. Me estorba
tu cabeza. No hagas

recordarme que existe. Si hay un grito
la cortaré de un tajo
y entonces sí serías
una Venus perfecta.

Por lo demás, el poema ofrece un irónico contraste. La victoriosa no parece ser aquí la mujer, sino el hombre, a quien Juana Castro presta su voz. Hay una batalla (“Sin armisticios”) aún sin terminar, pero la propia autora, en un elocuente recurso expresivo, ha retirado el término “Victoria” del título del poema. La *Niké* se presenta aquí en su aspecto meramente erótico, ya presente en la propia escultura: el fino quitón que la envuelve, los ropajes adheridos al cuerpo permitiendo adivinar su anatomía, el dramatismo gozoso de las ropas agitadas por el viento tan característico de la escuela escultórica rodia...

Finalmente, no cabe dejar pasar la ocasión de señalar que Marinetti, al redactar el famoso manifiesto futurista, publicado en *Le Figaro* en 1909, determinó que “un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”. Con ello venía a condenar el arte clásico y proclamar la superioridad de los avances técnicos y científicos de la industrialización. Y se da la circunstancia de que Juana Castro, si no imbuida de este mismo espíritu, sí al menos deseando experimentar ella misma con los progresos tecnológicos de su época, al modo de los vanguardistas de principios del siglo XX, dedica la mitad de su libro (*Intrusos en la red*) a entablar un diálogo amoroso desde la aparente frialdad de los ordenadores y las nuevas tecnologías informáticas.

El segundo poema con alusiones mitológicas en este libro es el titulado “Candilejas”, en el que se incluye una referencia a Leda, la reina de Esparta a la que sedujo Zeus tomando la forma de cisne³⁸⁸. El tratamiento del tema en Juana Castro, sin embargo, queda muy lejos del tono sublime con el que lo aborda la poesía parnasiana, simbolista y modernista, que convirtieron al cisne (y, con frecuencia, al propio mito de Leda) en imagen preferente de sus creaciones. El texto de Juana Castro rezuma voluntad iconoclasta, pues el cisne, siguiendo el tono desinhibido general del libro, se convierte en objeto de goce sexual. La violación de Zeus se ha transmutado aquí en búsqueda de placer consentido, lo cual, remitiendo burlescamente al mito clásico, permite el sarcasmo de los últimos versos:

³⁸⁸ Apolodoro, *Bibliotheca*, 3.10.5-7; Higino, *Fab.* 77.

(...)

Después de cinco años, tontamente,

ir a morir así

de asfixia.

Cinco años ahora

de amor para olvidar.

Y quién sabe,

mañana, a cuánto se cotiza

cada kilo de Leda en el zoológico.

El sadismo de “Samotracia” y el bestialismo de “Candilejas” convierten a estos poemas en las dos únicas muestras de acercamiento paródico y burlesco a la mitología clásica que encontramos en la obra de Juana Castro, aunque su intención no es, como en el caso de otros poetas a los que aludimos al principio, degradar al personaje o presentarlo de forma irrespetuosa para privarlo de su componente solemne. La visión irónica de Victoria, Venus o Leda se inserta aquí en un planteamiento subversivo general contra las formas de relación erótica convencionales, expresado en un tono lúdico y festivo con la voluntad de reivindicar la libertad sexual en una sociedad –la española– que a comienzos de los años 80 se encontraba en plena efervescencia reivindicativa de todas las libertades posibles. El planteamiento lírico se inserta perfectamente en la línea poética e ideológica de la autora, que busca aquí, una vez más, la denuncia de la represión que en cuestiones de goce sexual ha padecido la mujer a lo largo de la historia.

4.2.9. Funciones del mito clásico en Juana Castro.

Desde muy antiguo, eruditos y críticos literarios se han esforzado por desentrañar la presencia de la mitología clásica en la obra de toda clase de escritores. En la mayoría de los casos, sin embargo, los estudios se limitan a la esforzada tarea de rastrear citas y alusiones, creando auténticos repertorios de nombres y lugares de dimensión puramente enciclopédica pero sin más valor que el estrictamente testimonial. Se echa en falta, en cambio, la elaboración de marcos teóricos de referencia que ayudaran a describir e interpretar desde un punto de vista literario la aparición de estas reseñas mitológicas en las obras de los distintos autores, géneros y épocas. Es decir, a la hora de abordar el estudio de la presencia del mito

clásico en una obra, un autor, un género o una época, no basta con registrar topográficamente las menciones, sino que resulta necesario comprender, por ejemplo, por qué un determinado autor ha seleccionado un mito y no otro y qué finalidad se esconde tras esa elección.

Rosa Romojaro elaboró su tesis doctoral sobre las funciones del mito clásico en los sonetos de Lope de Vega, creando una metodología interpretativa que abarca todas las fórmulas con las que la mitología clásica se concreta literariamente en la obra lírica del Fénix de los Ingenios. Posteriormente, como fruto de la aplicación de su modelo teórico a otros autores de los siglos XVI y XVII, publicó su libro *Funciones del mito clásico en el siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*³⁸⁹, donde se analizan con exhaustividad las cinco funciones con las que, según su propuesta metodológica, los autores citados instrumentan el mito.

Sin embargo, nada semejante existe para la poesía contemporánea. Hemos leído multitud de libros y artículos que analizan e interpretan la presencia del mito en autores y obras del siglo XX, pero falta en todos ellos un esquema teórico estructural previo que objetivice lo que en la mayoría de los casos no dejan de ser apreciaciones textuales, muy meritorias en la mayoría de los casos bajo otros puntos de vista, pero carentes de una auténtica formulación funcional desde la crítica literaria. Un esbozo de intento en este sentido apreciamos en Jesús Bermúdez al analizar la presencia del mito greco-latino en la poesía de Juan Gil-Albert, cuya caracterización funcional sistematiza en cuatro apartados: *función recreativa*, tiene como finalidad reproducir el mito clásico con aportaciones del propio poeta; *función simbólica*, encargada de transmitir una idea; *función de enlace*, al poner en conexión el contenido poemático con el mito; y *función identificativa*, mediante la cual el poeta pone en un mismo plano de igualdad personajes o ideas abstractas con mitos³⁹⁰.

En este apartado, por nuestra parte, vamos a abordar una formulación de la función del mito clásico en la obra de Juana Castro siguiendo en lo esencial la propuesta de Romojaro, por parecernos un modelo más acabado y experimentado y mejor descrito. Aunque introduciremos en su esquema algunas innovaciones y modificaciones a las que obliga la

³⁸⁹ Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Anthropos, Barcelona, 1998.

³⁹⁰ Jesús Bermúdez Ramiro, "Creación y mito greco-latino en la poesía de Juan Gil-Albert. Una propuesta tipológica", *Cincinnati Romance Review*, nº 36, Otoño 2013, págs. 133-148.

distinta naturaleza de los textos estudiados, se trata, sin embargo, de comprobar, en la medida de lo posible, si el esquema teórico de categorización funcional creado para los autores del Siglo de Oro resulta aplicable a una autora contemporánea que, como Juana Castro, ha realizado un uso prolijo y variado del mito clásico. El modelo, sin embargo, no resultará aplicable a otras poetas, por constatarse en ellas una menor presencia del mito, lo que impediría una utilización significativa de sus esquemas conceptuales. Tampoco me ha parecido oportuna la aplicación del modelo al conjunto de la obra estudiada de todas las poetas del siglo XX, por no constituir propiamente el objetivo de nuestro estudio.

Romero distingue en los textos poéticos del siglo de Oro cinco funciones con las que los autores abordan su tratamiento del mito, cada una de las cuales se desarrolla de acuerdo con diversas fórmulas o procedimientos³⁹¹:

1. Función tópico-erudita.
2. Función comparativa.
3. Función ejemplificativa.
4. Función re-creativa o metamítica.
5. Función burlesca.

El orden de presentación de estas funciones se basa en el índice progresivo de apartamiento del tópico, yendo de la mera imitación culturalista que implica la función tópico-erudita hasta la desmitificación general que supone la función burlesca. En nuestra aplicación, tan solo hemos modificado el quinto enunciado, denominándolo “Función subversiva y desmitificadora”, por considerar que se adapta mejor a los presupuestos funcionales de la poesía contemporánea, y hemos incluido en ella la burla, junto con otros mecanismos, como procedimiento concreto que persigue tal fin. Veamos cómo quedan representadas estas funciones en la poesía de Juana Castro.

a) Función tópico-erudita.

Según Romero, las fórmulas míticas de esta función “están basadas en tópicos morfológicos y sintácticos que se repiten como clichés míticos sintagmáticos desde las obras

³⁹¹ R. Romero, *Ob. cit.* págs. 12-13.

de los mitógrafos clásicos”, por lo que conviene, al estudiar estas formas tópicas de la expresión, determinar el grado de originalidad aportado por el autor al material significativo de herencia clásica³⁹².

Según el esquema evolutivo que hemos establecido en el tratamiento del mito en la obra de Juana Castro, que parte de una postura cercana a la *imitatio* para adoptar luego progresivamente posiciones cada vez más apartadas del tópico, las fórmulas o procedimientos que desarrollan la función tópico-erudita los observamos principalmente en los poemas de *Paranoia en otoño*. Ahí encontramos varios casos de apelación, apóstrofe retórico a un interlocutor mítico que persigue su actualización mediante la incursión del sujeto poético en la esfera mítica o del propio mito en la realidad del poeta.

Cómo duelen, Ulises, todas las nieblas, trenes

que poblaste en mi ausencia. (X, 1-2)

Que tu luz no me toque, Apolo, porque soy una hoja

que vive con el viento. (XV, 1-2)

Siempre duermes, Amor, cuando la lluvia salta. (XVII, 1)

Dánae, Dánae, toda la hiedra es tuya aunque cabalguen muros (XXI, 1)

Se trata en todos los casos de una formulación directa, caracterizada gramaticalmente por el uso del vocativo, a través del cual la autora hace destinatario del mensaje poético a un receptor mítico ausente. Solo en el segundo ejemplo hay un desdoblamiento del sujeto hablante, que serían a la vez la autora y la propia Dafne, dada la identificación que entre ambas se producen en estos versos, coexistiendo, en consecuencia, en este poema la convivencia mítica contextual con la actualización de la figura mítica. En la apelación a Ulises, en cambio, existe una intención exclusivamente de acercamiento mediante la cual la voz poética se introduce en la esfera del héroe, sublimando así su lamento amoroso. La invocación al Amor, por su parte, se inserta dentro del proceso de mitologización de una abstracción, reforzada en este caso por el contexto mítico en torno a Venus en que se desarrolla el poema. Excepcionales, en cambio, son los ejemplos de nominación mitológica sustitutiva³⁹³, si podemos citar como tal las menciones en sendos títulos de poemas de *El Extranjero* al Euro

³⁹² Ibidem, pág. 17.

para referirse al viento “que sopla del Oriente” y a Helio para describir el sol intenso que sofoca a Córdoba. Un caso más complejo hallamos en el poema “La miel, la sal, el cítrico” de *Paranoia en otoño*, donde un “céfiro” (nominación tópica sustitutiva del viento del oeste) totalmente lexicalizado aparece inserto en una estructura metafórica: “el céfiro del tiempo no sabe la locura” (18).

Más frecuentes son las alusiones³⁹⁴, una formulación de raíz erudita que exige en el lector un cierto conocimiento de la mitología, al evocarse el mito sin desarrollo narrativo ni citación nominal expresa. Así, en el poema “Ulises” de *Paranoia en otoño* se alude a Penélope destacando el aspecto tópico del mito que en esta ocasión más interesa resaltar a la autora, con la voluntad, según vimos, de contraponerlo a la actitud rebelde del sujeto hablante:

ni voy a tejer nunca
ningún velo de horas o regreso (X, 16-17)

En el poema “De doler y crecer” de *Paranoia en otoño*, el verso “y es en vano que canten las sirenas” nos remite al episodio homérico convertido en tópico literario de aquellos seres monstruosos como obstáculo insalvable para continuar el viaje. Pero, al igual que Ulises logró vencerlas, también el sujeto hablante en este poema minimiza el efecto de cualquier seducción engañosa, por peligrosa que sea, en la consumación de su amor.

La alusión al mito de Narciso, por otra parte, está presente en muchas páginas de *Narcisia*, básicamente a través del motivo mítico de la autocontemplación a fin de destacar la suficiencia de la diosa:

Cristal embelesado de Sí misma,
no la toca el amor. (“Mater fidelis”, 2-3)

y guarda, de topacio, sus mil ojos

³⁹³ “Se produce esta nominación de base erudita cuando un nombre de uso común, generalmente indicador de un fenómeno de la naturaleza, es sustituido por otro de contenido mitológico”. *Ibidem*, pág. 17.

³⁹⁴ “Definiremos, pues, la alusión como la multiforme referencia a un mito o a motivos míticos concretos mediante estructuras mínimas de significado o significado que remiten a dicho mito, en las que está ausente la expresión narrativa”. *Ibidem*, pág. 34.

para sola mirarse (“Turrís eburnea, 7-8)

Amó tanto su cuerpo, que el espejo del mundo
le devolvió su imagen en miríadas (“Gineceo”, 1-2)

Una alusión *in extremis* nos revela también el contexto mítico en que se desarrolla el poemario *Alta traición*, al referirse a una característica física de las amazonas, su pecho cortado, que identifica por primera vez quiénes son las compañeras del sujeto hablante:

Tendré conmigo a un dios, mientras ellas
dormirán con el frío lagarto de la envidia,
como un pozo creciéndoles
del cercenado seno. (VIII, 13-16)

En *La bábola*, una de las últimas obras publicadas por Juana Castro, pero escrita en los años ochenta, hallamos elaborados ejemplos de hipóstasis simbólica. En el poema titulado “Samotracia”, la voz poética masculina, en su rito de brutalidad sexual, amenaza con cortar la cabeza de la amada como portadora de valores negativos en su concepción de la relación física: “Y entonces sí serás/ una Venus perfecta”. El nombre propio del mito (“Venus”), portador, mediante un proceso metonímico, de una cualidad abstracta (“amor”), es utilizado en lugar del nombre común al que representa (“amante”). Algo similar ocurre con la mención a Leda en el poema “Candilejas”.

Romojaro considera también como un desarrollo de la función tópico-erudita la formulación que llamamos actualización, en la que “el contexto que sustentaba la función de los actantes está ausente o alterado, creando el autor uno propio en el que los actores míticos funcionan unidos a actores de una ficción-realidad actualizada, mezclándose ambas ficciones en un único relato poético”³⁹⁵. Sin duda, se trata del procedimiento funcional mitológico más presente en la obra de Juana Castro, aunque preferimos ver en él no una presentación erudita del mito sino, por el contrario, una ruptura con el mismo propia de la función metamítica, en unos casos, y subversiva, en otros, según explicaremos más adelante. Así, cuando el sujeto poético se dirige a Ulises para compartir con él sus quejas amorosas en *Paranoia en otoño*, o cuando Penélope vive bajo un burka en una aldea afgana y los lotófagos pasean por las calles

³⁹⁵ *Ibidem*, pág. 54.

de *Ámsterdam* en *El extranjero*, o cuando Narciso se transforma en mujer en *Narcisia*, en todos estos casos no apreciamos una voluntad de recreación erudita del mito, sino una violenta ruptura del tópico que persigue una transgresión de la tradición heredada con el objeto de contribuir a la quiebra de unos valores masculinos que la nueva generación de mujeres poetas pone en entredicho.

b) **Función comparativa.**

La comparación constituye también un procedimiento retórico de raíz igualmente erudita que, en nuestro caso, tiene a un personaje o episodio mítico como referente o imagen. El apartamiento del tópico y de la expresión lexicalizada marcará el grado de originalidad del poeta en la búsqueda de afinidades y analogías de los términos comparados. La conexión entre el término real y la imagen mítica puede establecerse mediante tres procedimientos: símil, metáfora y alegoría.

En el símil, los nexos gramaticales actúan como indicadores de la relación asociativa. En los versos de Juana Castro encontramos numerosos ejemplos de esta formulación comparativa, no solo en poemas de expreso contenido mitológico, sino también en otros en los que la expresión mítica resulta meramente circunstancial y por ello, casi siempre, con un grado mayor de topicidad. En el poema “Hay quienes aman” de *Paranoia en otoño*, en el que se contraponen dos modos diferentes de amar, encontramos el paradigma del símil simple, al describirse la naturaleza de la experiencia amorosa de la poeta, desenfrenada y ardiente “como el ímpetu inútil de la roca de Sísifo” (v. 26). Los símiles simples son abundantes también en *Narcisia*, donde el esfuerzo poético por individualizar a Dea como una creación absolutamente original y desligada de las diosas clásicas contrasta paradójicamente con la continua comparación, positiva o negativa, que realiza con las divinidades femeninas del Olimpo grecorromano: “como una Venus tibia” (“Turrus eburnea”, 13), “Como Deméter dea, la dorada” (“Misterios eleusinos”, 1) o el símil múltiple de los primeros versos (1-7) del poema final del libro, donde la comparación adquiere un grado intensificativo con la concurrencia de varias imágenes encadenadas:

Ella no es Pomona. Ni, como las Danaides,
una daga dorada oculta entre los senos.
Ella no es Calíope, aunque sea la voz y la belleza.

Y aunque, como las Náyades, ame fuentes y bosques,
no es Estigia, ni Dafne,
ni es la bella Afrodita
ni el sueño de los héroes.

Cabe citar, finalmente, un caso de símil donde, al contrario que todos los demás, el elemento mitológico es el comparado y el común la imagen, inversión que dificulta poder llamarla en propiedad comparación mitológica. En el poema “Venus y Adonis” de *Paranoia en otoño* la voz poética describe de esta forma desgarrada la sensación de Venus tras la muerte de su amante: “y Venus va vacía/ como un cántaro herido de la noche” (26-27).

En cuanto a la metáfora mitológica, encontramos ejemplos de diversa tipología, desde la metáfora-palabra, donde el nombre mítico propone una identificación total entre término comparante y comparado, con ausencia del segundo, hasta la llamada metáfora *in praesentia*, en la cual aparecen los dos términos que se comparan. Así, en el poema “Mortalis rosa” de *Narcisia*, donde se quiere insistir en el carácter mortal de la nueva deidad, se identifica a ésta, en una audaz metáfora pura, con una personificación de la muerte feminizada: “Hermosísima Tánatos, verbena/ cien veces regresada de las sombras” (16-17). También en el poema “Ginandria” aparece un uso metafórico, si bien altamente lexicalizado, del topónimo Ítaca: “Viaja a otra Ítaca más dulce/ de duelo y soledad,/ donde su cuerpo es tierra prometida”. En otros casos, por el contrario, el comparante metafórico aparece como atributo del término real, según vemos en los versos arriba reproducidos: “Ella no es Pomona... Ella no es Calíope... no es Estigia ni Dafne...” o en la conclusión salvajemente burlona del poema “Samotracia” ya citado: “y entonces sí serás/ una Venus perfecta”. En el poema “Lotófagos” de *Paranoia en otoño*, donde se establece una identificación entre el poder narcótico de los besos del amado y la flor de loto que retenía a los compañeros de Ulises, encontramos una fórmula poética intermedia entre las anteriores, con la presencia de los dos términos comparados pero sin enlace verbal entre ellos: “y devorar tus labios eternamente lotos”. Tampoco falta, en fin, la metáfora aposicional explicativa, como esta que aparece en el poema “Regina pacis” de *Narcisia*, con la particularidad de que tanto el término A como el B pertenecen al ámbito de la mitología clásica: “cuando zeus, centauro de abedules, en su aliento derrama adormideras sacras” (27-28), o el comienzo del poema “Penélope” de *El extranjero*, donde la aposición inicial “Pajarillo enjaulado” alude tanto a la falta de libertad del personaje mitológico como de la mujer afgana encarcelada en su burka en que aquella ha sido convertida por Juana Castro.

Finalmente, podríamos estimar un contenido alegórico en el poema-libro *Alta traición*, al considerar que la propia experiencia amorosa de la autora se ha traspasado a un plano imaginario de naturaleza mitológica. Es cierto que en el poema no aparecen elementos de la realidad no imaginaria, pero la clave interpretativa podría radicar en la dedicatoria inicial: “A Pedro Tébar/, feliz disturbio/ de Penteselea”. Pedro Tébar, marido de la poeta, constituiría el elemento real de la proyección mítica (“Un hombre/ ha llegado a las islas”), mientras que la propia autora se identificaría con la amazona que huye con él, formulándose así la trasposición de una experiencia autobiográfica real o imaginada. El desarrollo narrativo del mito –un desarrollo, como vimos, fuertemente innovador, pues la autora sugiere un encuentro entre Ulises y Penteselea no recogido en la literatura mitológica clásica– encubre la realidad de la autora o su ensueño poético, circunstancia esta indiferente desde el punto de vista estilístico.

c) Función ejemplificativa.

Apreciamos en la poesía de Juana Castro varias formulaciones expresivas del signo mítico que se adecuan a la definición de *ejemplo* como “hecho, texto o cláusula que se cita para comprobar, ilustrar o autorizar un aserto, doctrina u opinión” (DRAE). El mito se utiliza entonces con la finalidad de apoyar gráficamente el discurso doctrinal y poético del autor, es decir, se recurre a las cualidades simbólicas del mito y su valor como enseñanza universal dotada de una autoridad de prestigio para apuntalar el pensamiento que el poeta vierte en el poema.

Esta función ejemplar del mito está presente en casi todos los poemas de contenido mitológico del libro *Paranoia en otoño*, tal como hemos señalado en su lugar, con los cuales Juana Castro, a través de la recreación mítica de leyendas relacionadas con el contenido poemático, argumenta líricamente algunas de sus ideas fundamentales sobre el amor. Así, con el poema “Dánae”, antes reproducido, la autora reafirma su pensamiento sobre la imposibilidad de escapar a la fuerza arrebatadora del amor. Por muchas prevenciones que rodearan a la princesa argiva (expresadas en el poema con una sucesión anafórica de subordinadas concesivas), Zeus logró su propósito. En otros casos, los poemas ejemplifican el carácter esencialmente doloroso que, según la autora, caracteriza al sentimiento amoroso. Para Juana Castro, el dolor está presente siempre en la experiencia amorosa, hasta el punto de que muchas veces la propia muerte constituye su colofón natural. Como ejemplo de estas

afirmaciones aparece el poema “Venus y Adonis”, que nos presenta ya al joven fallecido tras sus amores con la diosa. Ambos poemas carecen de conclusión epifonemática final, quedando su formulación abierta a la consideración del lector a partir de las claves poéticas definidas para el conjunto del libro, con lo cual la narración mítico ilustrativa, si bien con un fuerte componente interpretativo, ocupa la totalidad del texto.

Función ejemplificativa, aunque de otro orden, apreciamos también en el poema “Dafne”, donde el predominio del componente discursivo y plástico (recordemos la deuda de toda la poesía castellana sobre Dafne con el soneto XIII de Garcilaso de la Vega, donde la plasticidad descriptiva desprende un “extraordinario poder de representación visual”³⁹⁶) no oculta su intención ejemplar, aunque en esta ocasión con una aplicación íntima y personal. Al igual que la ninfa, la voz poética (es decir, la autora, dado el carácter esencialmente autobiográfico de la poesía de Juana Castro) desea fundirse con la naturaleza a través de una anhelada conversión vegetal liberadora de los yugos del patriarcado masculino en particular y de las cadenas opresoras de la mujer a lo largo de la historia en general. El poema, no obstante su aparente clasicismo conceptual, reivindica la interpretación feminista de la figura de Dafne, que consiguió escapar a la violencia ejercida secularmente por el hombre contra la mujer, aunque desde el punto de vista del discurso poético la composición constituya una excepción (un contra-ejemplo) a la doctrina sostenida en otros poemas de *Paranoia en otoño* sobre la imposibilidad de escapar a la fuerza del amor.

d) Función re-creativa o metamítica.

Considera Romojaro en este apartado “tanto los casos de poetización de relatos míticos en los que el autor se atiene a los modelos de la narración, como las creaciones poéticas en las que, a partir de elementos y personajes del mito, el poeta compone un nuevo relato, trama mítico-poética innovadora, no registrable en la herencia narrativa clásica”³⁹⁷.

Dentro del primer grupo podríamos citar los repetidamente aludidos poemas “Dafne” y “Dánae”, en los que, como indicamos en su momento, subyace básicamente la tradición clásica en la narración del mito, no obstante su apariencia formal novedosa. Aún así, hemos de señalar que no es la dimensión estética, (muy presente en ellos, sin duda) la única ni acaso la

³⁹⁶ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, págs. 165-166.

³⁹⁷ R. Romojaro, *Ob. cit.*, pág. 133.

más importante que presentan estos poemas, sino que como ya hemos expuesto en otro lugar, concurren en esos poemas varias funcionalidades de las cuales quizás la ejemplificativa resulte la más destacable.

Un procedimiento potenciador de esta función re-creativa del mito de carácter básicamente estético lo constituye la ecrasis retórica, que Juana Castro practica abundantemente en obras como *Narcisia*, donde la mayoría de los poemas contribuyen a componer la *descriptio* de la nueva diosa, o *No temerás*, en torno a la figura de Salomé. Si bien es cierto que no encontramos en esos poemas la recreación literaria de una obra de arte específica, sí adivinamos referentes plásticos genéricos que la autora ha tenido en mente al plasmar su descripción poética de Narcisia y Salomé, bien deliberadamente, bien inconscientemente a partir de su propia competencia cultural asumida. Así, para el caso de Salomé, Ugalde ha señalado como posible fuente de inspiración pictórica para los poemas de *No temerás* una serie de imágenes artísticas *fin-de-siècle* de autores como Gustave Moreau, Oriol Redon, Louis Corinth, Franz von Struck, Eduard Munch y Otto Friedrich, en los que Salomé muestra triunfalmente la cabeza de Juan Bautista³⁹⁸. En el caso de *Narcisia* hallamos paralelismos pictóricos para sus descripciones de la nueva diosa en representaciones decadentes del mito de Narciso (Solomon, Vibert) y en estampas alegóricas de la mujer frente al espejo³⁹⁹.

Especialmente en la descripción de Narcisia, por su parte, encontramos frecuentemente el elogio como recurso retórico y, dentro de él, la comparación ya mantenida desde la antigüedad de que el ser objeto de encomio aventaja en cualidades a los mismos dioses. Ya hemos visto la comparación constante que se establece con las diosas grecorromanas para afirmar la identidad original de la nueva deidad, pero en el poema “Stella matutina” se explicita el nuevo tiempo del reinado de Narcisia como una superación total de los anteriores ciclos míticos:

Avanza, segura entre las mieses,
desnuda con su piel.
Paladea la brisa
delgada de las cañas

³⁹⁸ S. K. Ugalde, “El marco, el retrato...”, pág. 147.

³⁹⁹ Meri Torras, *ob. cit.*

y el crepúsculo enciende
crisantemos violetas en sus ojos.
Atrás queda el olimpo
y sus lejanos dioses recostados
en un tiempo de gloria.

En cuanto a la innovación mítico-literaria, formulación metamítica en la que el poeta se aparta de las versiones canónicas de los relatos e introduce en la trama elementos, personajes o acciones de su invención, hemos de citar nuevamente el poema conjunto *Alta traición*, en el cual, como vimos, se produce una alteración del mito originario al suponer un encuentro anacrónico entre Ulises y la amazona Penthesilea (recordemos que, según el mito, la reina de las Amazonas murió a manos de Aquiles en la guerra de Troya), innovación, no obstante, realizada sobre matrices clásicas, según enunciamos al tratar de este libro más arriba. La narración de Juana Castro contiene, además, otros elementos que se apartan de la tradición, como la huida de Penthesilea o la ceguera de Ulises (si es que se tratara del de Ítaca), y que vienen forzados por la intención expresiva de la autora en este poema.

En *Narcisia*, Juana Castro compone otro ejemplo de innovación mito-poética en poemas como “Misterios Eleusinos”, donde la autora imagina una peregrinación de divinidades que acuden a Eleusis para compartir con la diosa Narcisia una ceremonia iniciática de alto contenido sexual:

A Eleusis la blanca,
de novísimos granos los cabellos,
harinosa la falda en el soplo del viento,
iban lo la negra,
Aretusa y Niobe,
la veloz Atalanta,
de frambuesas la boca cuajada de Aragné,
Castalia la purísima vencida de rocíos,
como un dardo Talía
y Mnemosina triste, la de los ojos pétalos.

Aunque, sin embargo, la formulación más completa de innovación mítico-literaria en la poesía de Juana Castro la constituye la creación global del propio mito de Narcisia, que, apoyado en hechos e identidades de otras culturas, levanta una figura propia con la intención

de dar respuesta satisfactoria a los nuevos interrogantes que se plantea una sociedad en transformación. Asimismo, constituye un elemento innovador la feminización del mito de Narciso, junto con la inversión afirmativa de los valores negativos tradicionalmente asociados a su figura. Estamos ante la invención de nuevas mitologías femeninas que caracteriza a la poesía reciente escrita por mujeres como modo de contribuir a la creación de una nueva identidad de género acorde con la sociedad contemporánea.

e) Función subversiva y desmitificadora.

Una de las intenciones principales de la poesía escrita por mujeres durante las últimas décadas ha sido forzar la subversión de una serie de valores y hábitos culturales y sociales transmitidos secularmente y según los cuales la mujer ocupaba un lugar secundario y dependiente con respecto al varón. Las escritoras buscan incorporar una óptica femenina a la literatura que compense siglos de interpretación casi exclusivamente masculina, reivindicando así el papel transformador de la poesía desde una perspectiva de género. En ese contexto, el recurso a las leyendas mitológicas ha constituido un procedimiento más que actuaba en esa misma dirección. Las formas de actuación transmitidas por la mitología clásica han sido reinterpretadas ideológicamente en clave femenina ante la constatación de que el papel de la mujer en ella era básicamente, y salvo excepciones, sumiso y servil. A impedir la pervivencia de las estructuras patriarcales dominadoras que los ciclos míticos ofrecen como modelos de conducta se han aplicado las poetisas contemporáneas con diferentes tonos y formas pero con la intención explícita de conseguir que las historias de la mitología dejen de decir lo que venían diciendo y se abran a interpretaciones diferentes. Junto con otros recursos formales y expresivos, la poesía femenina, además, ha reutilizado la tradición clásica también en su tarea de construcción de la nueva identidad de género. La función subversiva en la utilización del mito se diferencia, pues, de la función metamítica o re-creativa en que lo que se innova ahora no afecta (o no afecta solamente) a los elementos, acciones o personajes míticos canónicos sino fundamentalmente a la interpretación que se hace del mito, puesto que esta destopificación obedece más a motivaciones ideológicas y sociales que puramente estilísticas.

La función subversiva del mito en la poesía de Juana Castro se articula desde diversos procedimientos. Asistimos, por un lado, al despojamiento del mito de sus elementos más solemnes para acercarlo a la realidad contemporánea. Así, cuando la voz poética del poema "Ulises" (*Paranoia en otoño*) entabla un diálogo de confidencias con el héroe griego se produce

un acercamiento entre los personajes que los humaniza e iguala, permitiendo entonces en este caso no el menoscabo del capitán experimentado en viajes sino la sublimación de la mujer amante frente al mito. Quizás el caso más extremo de privación de los atributos míticos de un personaje lo encontremos en el poema “Penélope” (*El extranjero*) donde la esposa fiel ha sido convertida en una mujer afgana de nuestros días que se rebela tímidamente frente a la opresión y violencia ejercida por el varón contra ella. Penélope no es ya una reina altiva rodeada de una corte de sirvientes instalada entre lujos en su palacio aguardando pacientemente el regreso del esposo, sino una campesina de Kabul que envidia la libertad de las cabras y espera la muerte para alcanzar su liberación. Finalmente, la figura de Ulises ha sido objeto de un tratamiento radicalmente actualizador en varios poemas del libro *El extranjero*, donde el mito es despojado no ya de sus atributos clásicos, sino de su propia personalidad histórica para devolvérselo convertido en un inmigrante contemporáneo, porque lo que interesa ahora no es la conclusión argumental de un relato novelesco sino la pervivencia actual de determinados comportamientos y actitudes implícitos en su historia y leídos ahora con la óptica diferente de la otredad.

La potenciación de la función subversiva del mito se consigue también a través de un acercamiento burlesco con intención degradante y del tratamiento académicamente irrespetuoso de los personajes mediante el humor, la parodia o la ironía. Así lo apreciamos en los poemas “Samotracia” y “Candilejas” (*La bábola*), donde la exposición crítica de ciertas formas de sexualidad masculina es abordada de modo salvaje y las figuras de Venus, la Victoria de Samotracia o Leda, despojadas de cualquier halo de solemnidad enaltecedora, se convierten en referentes iconográficos degradantes.

4.3. El ámbito de la ironía: Ana Rossetti.

4.3.1. “Soy escritora porque se quemó un cabaré”.

Ana Rossetti (seudónimo de Ana Bueno de la Peña) nació en San Fernando (Cádiz) en 1950. Hasta los 16 años recibió una estricta educación religiosa que dejó en ella un profundo conocimiento de la liturgia cristiana, según se manifiesta abiertamente en poemarios como *Devocionario* (1985). En 1968 se trasladó a Madrid, donde quiso estudiar Filosofía y acabó diplomándose como decoradora. Participó activamente en grupos teatrales independientes (Grupo Libre, Grupo Metáfora, Teatro Rusiñol), para los que escribió algunos textos y, más

tarde, inició un largo viaje por Austria y Marruecos. El contacto con Madrid lo califica como “un choque horroroso”, en comparación con su anterior vida adolescente en casa de sus abuelos, donde vivía en permanente relación con la naturaleza y envuelta en juegos ajenos a todo conflicto social. Sin embargo, acabará reconociendo la impronta de la gran ciudad en su propia formación: “Yo me vine a estudiar, pero aprendí otras cosas más que la carrera. Y fue también cuando me trasladé verdaderamente a mi época, cuando tomé conciencia realmente de mi época”⁴⁰⁰. Y su época era lo que se ha llamado, social y culturalmente, “la movida madrileña”, aquella apertura ilusionante a las libertades democráticas en la España de los años 80 que llegaba tras décadas de dictadura y que tuvo como consecuencia una nueva forma de entender el arte y la cultura mucho más abierta al riesgo y al compromiso.

Su actividad poética comenzó de forma fulgurante en 1980 con *Los devaneos de Erato*, que obtuvo el Premio Gules de poesía, promovido por la Editorial Prometeo y patrocinado por el Ayuntamiento de Valencia, y que fue visto como algo absolutamente novedoso en el panorama poético de la época. La propia autora, sin embargo, ha quitado solemnidad a su debut literario en numerosas ocasiones: “Yo soy escritora porque se quemó un cabaré. Me quedé en la calle, sin un céntimo. Vi una revista (...) en la que se publicaban las bases de un concurso de poesía (...). Logré rescatar el suficiente número de poemas y gané el Premio Gules. Así empezó todo, ¡en el incendio de un cabaré!”⁴⁰¹. La anécdota es demostrativa de la irreverencia de la autora hacia toda solemnidad y sienta las bases de su posición frente al fenómeno literario como algo lúdico por encima de cualquier otra consideración.

Dos años después publicó su segundo libro, *Dióscuros* (1982), y todavía en la década de los ochenta aparecerían sus poemarios *Indicios vehementes* (1984), *Devocionario* (1986), que obtuvo el Premio de Poesía Rey Juan Carlos, *Yesterday* (1988) y su novela *Plumas de España* (1988). Ana Rossetti se convirtió en un personaje conocido y respetado en los círculos literarios de la época, pero también en otros ámbitos más populares, debido a su frecuente aparición en los medios de comunicación, donde expresaba, por lo general, opiniones muy poco ortodoxas para la mentalidad española de la época sobre temas de carácter político, religioso o sexual. Los críticos destacan en esta primera etapa de su producción poética el aire erótico y pasional que inunda sus versos.

⁴⁰⁰ Juan José Téllez Rubio, “Está sola y busca. Aproximaciones hacia la poesía de Ana Rossetti”, *Zurgai*, Junio 1993, págs. 82-87, pág. 84.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 85.

En los años noventa el tono de su obra se torna algo más sombrío en *Punto umbrío* (1995). Durante esta década publica poesía, varias novelas y libros de relatos, literatura infantil y juvenil y hasta un libreto de ópera (*El secreto enamorado*, 1993). En 1991 gana el Premio La Sonrisa Vertical de Novela Erótica con *Alevosías*. En 2004 se publica su obra poética completa en *La ordenación: retrospectiva (1980-2004)*.

4.3.2. Obra poética

Los devaneos de Erato (1980), *Dióscuros* (1982), *Indicios vehementes* (1985), *Devocionario* (1986), *Yesterday* (1988), *Apuntes de ciudades* (1990), *Virgo potens* (1994), *Punto umbrío* (1996), *La nota del blues* (1996), *Ciudad irrenunciable* (1998), *La ordenación: retrospectiva (1980-2004)* (2004), *Poesía completa. Llenar tu nombre* (2008), *El mapa de la espera* (2010).

4.3.3. Los devaneos de Erato.

Resulta significativo que el primer poema publicado de Ana Rossetti contenga ya la mayoría de los estímulos poéticos que caracterizarán en adelante su poesía, al menos en su primera etapa: erotismo exacerbado, erosión de los códigos culturales y sociales hegemónicos, ironía y transgresión... y también que en ese mismo poema aparezca ya un atrevido tratamiento del mito que señala las pautas que definirán la posición de Rossetti en este campo: irreverencia frente a la solemnidad clásica de héroes y dioses, contaminación entre diferentes mitologías antiguas y modernas y ruptura con las enseñanzas ejemplares del mito legadas por la tradición. En el poema "Paris", apenas abierto su primer libro *Los devaneos de Erato*, nos encontramos ya con una declaración de principios y un aviso para navegantes de lo que está por venir.

Dime, en dónde, en qué avenida tus pies,
por dónde el rastro, en qué sendero.
Tus piernas, esas cintas que el vello deshilacha
y en la ojiva, el pubis, manojos de tu vientre,
la dovela.
Crece en tu torno el gladiolo,
llave anal, violador perenne,

y tres diosas
quieren morder contigo la manzana.
La negra mariposa se entretuvo en tu pecho,
en la brizna más rosa ya tiernamente liba.
Y tu rostro, en lo alto, ignora todo el fruto
que tu mano contiene.

Ya el propio título del poemario nos informa de que la presencia de la mitología clásica en la obra de Rossetti no será una cuestión menor. Erato es una de las nueve Musas, invocada como inspiradora de la poesía lírica, especialmente la amorosa, lo que tanto conviene a la explosión erótica de la lírica de Rossetti. Según Hesíodo (*Th.* 53-54), además, estas deidades de las artes eran hijas de Zeus y, para lo que nos interesa ahora, de Mnemósine, personificación de la memoria que tanto protagonismo adquirirá en la poesía de nuestra autora, especialmente en su siguiente obra, *Dióscuros*. La propia Rossetti explica esta circunstancia en una entrevista: “Yo no evoco por añoranza, pero utilizo el pasado como fuente de conocimiento, como única experiencia. Además, ¿tengo yo la culpa de que las musas sean hijas de Mnemósine?”⁴⁰². Y el interrogante resultará válido para explicar no solo la presencia de Erato en este primer libro, sino para abarcar toda la primera etapa de su obra, de tal modo inspirada por las nueve deidades que ha permitido a John C. Wilcox abordar un primer estudio de la poesía de Rossetti bajo este título: “Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas”. Las cuatro musas a las que alude el hispanista son Erato, Melpómene, Polimnia y Clio, por entender el estudioso que el amor, la muerte, la religión y la tradición histórica-literaria son los polos en torno a los cuales gira la temática fundamental de la lírica de Rossetti.

La indagación en el pasado a través de la memoria, con intención regeneradora, es una constante en las poetas de esta generación y no es la primera vez que se recurre a Mnemósine como deidad protectora (recordemos el libro *Mnemosine* de Dionisia García, del que hablamos en otro lugar). Ese regreso a los tiempos vividos a través de la memoria enlazará, como luego veremos, con otro referente mitológico básico en la poesía de esta generación: Ulises y su vuelta a Ítaca, una constante temática afrontada desde multitud de perspectivas muy definitorias todas ellas de la posición adoptada por las poetas en su enfrentamiento con la sociedad y consigo mismas.

⁴⁰² Entrevista con Jesús Fernández Palacios publicada como prólogo de *Indicios vehementes*, Hiperión, Madrid, 1985, p. 14.

Pero volvamos a “Paris”. El poema supone, ya de entrada, una ruptura con la tradición literaria de la poesía amorosa en la que el objeto lírico era siempre el cuerpo de la mujer, pero, además, advertimos que el acercamiento al cuerpo masculino se hace aquí en términos estrictamente eróticos, muy lejos de la idealización romántica de un deseo sublimado que pudiera esperarse. El personaje mitológico es un hombre real de carne y hueso del cual se destacan precisamente sus atributos viriles, de forma cruda, incluso violenta, muy en la línea de otros poemas posteriores en los que se aborda la descripción del cuerpo masculino con gran plasticidad y desde una desbordada sensualidad (“Chico Wrangler”, de *Indicios vehementes*, o “Calvin Klein underdrawers”, de *Yesterday*, ambos, por cierto, de algún modo también poemas “mitológicos”, al incorporar como materia poética sendos iconos de la cultura popular contemporánea), todos ellos, además, ecrasis paródicas de hipotéticas estatuas sin embargo carnalmente humanas que permiten la realización del sujeto hablante a través del deseo sexual. La inversión de la relación mujer-sujeto/hombre-objeto, señalada por Ugalde⁴⁰³, supone no solo un desafío a la tradición de la poesía amorosa, sino un modo radical de afianzar la propia identidad de la mujer en un momento crítico de revisión de los roles sociales.

Carmela Ferradán⁴⁰⁴ ha puesto de manifiesto la novedad sustancial que significa este modo de “mirar” por parte de Rossetti, alejada de las posiciones tradicionales del sujeto-masculino. Su intervención en la relación sujeto-objeto trastoca los roles masculino-femenino, explorando nuevas formas de construir las identidades de género basadas en un intercambio dinámico de los atributos convencionalmente adjudicados a cada una de ellas. Mientras en la poesía masculina se perpetúan, básicamente, modelos de relación que reafirman la proyección tradicional del deseo masculino sobre el cuerpo femenino, Rossetti plantea lo masculino y lo femenino “como diferentes posiciones intercambiables y dinámicas que generalmente se muestran contaminadas una de la otra”⁴⁰⁵.

En “Paris” hay una descripción ascendente del cuerpo masculino, desde los pies del primer verso hasta el rostro del final, con especial detenimiento en el órgano sexual, que es toda ella una invitación al goce. Como los poetas renacentistas, Rossetti se refugia aún en la mitología clásica como marco de referencia para deconstruir la tradición petrarquista de la

⁴⁰³ S. K. Ugalde, “Subversión y revisionismo...”, p. 121-122.

⁴⁰⁴ Carmela Ferradán, “La seducción de la mirada: Manuel Vázquez Montalbán y Ana Rossetti”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, nº 1 (otoño 1997), pp. 19-31.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p.25.

poesía amorosa, pero en otros poemas, como los anteriormente citados, el hombre-objeto procederá ya de la cultura popular o de la publicidad, aunque con un mismo objetivo: destruir la relación de poder y control de la imagen que supone la mirada del hombre sobre la mujer y definir un nuevo elemento de subversión erótica que implique la representación poética del deseo femenino, huérfano de cualquier tradición literaria o artística.

El poema, por otra parte, apunta ya la habitual utilización metafórica del lenguaje floral para aludir a los atributos masculinos: el gladiolo fálico de este poema encuentra su continuidad en el poema “El gladiolo de mi primera comunión se vuelve púrpura”, donde la misma flor se presenta como “instructor propicio” de Himeneo⁴⁰⁶.

E. R. Luján ha señalado la aparición en este poema de una forma de tratar el mito muy del gusto de la autora: “dotarlo de nuevas connotaciones por medio de la contaminación con elementos de la tradición cristiana hacia los que es posible la transición gracias a la presencia de un objeto común a ambos”⁴⁰⁷. Luján se refiere a la mención del juicio de Paris sobre las “tres diosas”⁴⁰⁸, que se fusionaría en el poema de Rossetti con el mito bíblico del pecado original⁴⁰⁹ gracias a la expresión “morder la manzana”.

(...)

Crece en tu torno el gladiolo
llave anal, violador perenne,
y tres diosas
quieren morder contigo la manzana.

(...)

⁴⁰⁶ Dios que preside el cortejo nupcial (Grimal, *Diccionario*, pp. 268-269).

⁴⁰⁷ E. R. Luján Martínez, “*Los devaneos de Erato...*”, pág. 78.

⁴⁰⁸ Paris, príncipe de Troya, fue designado por Zeus para resolver el juicio sobre cuál era la diosa más hermosa planteado por Éride (la Discordia) en la boda de Tetis y Peleo. Tres diosas (Atenea, Hera y Afrodita) ofrecieron al joven ciertos dones si fallaba a su favor, decidiendo este finalmente que Afrodita fuera la ganadora de la disputa. Esta le había prometido a cambio el amor de la más bella de todas las mujeres, Helena de Esparta, cuyo rapto originó la guerra de Troya. (Grimal, *Diccionario*, págs. 408-410).

⁴⁰⁹ Dios había prohibido a Adán y Eva comer el fruto de cierto árbol, pero la mujer, tentada por la serpiente, mordió la fruta (posteriormente identificada con la manzana), provocando así la expulsión de ambos del paraíso. (*Génesis*, 2-3).

La expresión “morder la manzana” ha terminado aludiendo a la consecución pecaminosa de un placer prohibido, principalmente de contenido sexual. El planteamiento de Rossetti, por tanto, implica también una nueva y significativa inversión de roles, por cuanto en su poema los personajes femeninos constituyen el elemento activo (“quieren”) frente al mito, donde las diosas ejercían un papel pasivo sometido a la decisión inapelable del varón-juez. En estos versos, en cambio, el hombre constituye una presencia inerte (un “hombre objeto”, según terminología muy del gusto de la época) sometido a la observación descriptiva del elemento femenino en un doble plano: en el real, al ser una mujer la que escribe, y en el propiamente poético, al destacarse la iniciativa de las diosas frente al estatismo del varón. Asistimos así a la primera manifestación (¡ya en su primer poema publicado!) de estrategia subversiva en el tratamiento del mito por parte de Rossetti, en un planteamiento que será común a las poetisas que estudiamos: una inversión de valores, por lo demás, inserta en un contexto global de subversión social y hasta moral (la moral imperante, que consagraba a la mujer como un ser sometido a los deseos del hombre), en una época (la Transición española) en la que la ruptura de todo tipo de convencionalismos constituía una señal de identidad cultural.

La reinterpretación del mito se manifiesta también en otro aspecto señalado por Juan J. Moralejo⁴¹⁰, para quien en este poema “el certamen mitológico está alterado de forma tal que Paris mismo es juez y premio”: juez según la versión canónica del mito, premio en la presentación de Rossetti, que avanza de este modo un paso más, y no menor, en la conversión en objeto del varón, siempre sujeto en la tradición literaria. Paris, que en el famoso juicio⁴¹¹ hubo de decidir (sujeto) cuál era la más bella de las tres diosas (objeto) trastoca su papel representativo hasta convertirse él mismo en mero “objeto de deseo”: “tres diosas/ quieren morder contigo la manzana”.

En esta línea de liberación explícita de la sexualidad femenina se encuadra también el poema “Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”. La composición se mueve hábilmente en una ambigüedad deliberada al identificar los tulipanes ofrecidos a la diosa con el órgano viril, en un juego de explicitación sexual consumada que enseguida alcanza el primer plano. El poema supone, una vez más, la total ruptura de la perspectiva androcéntrica dominante en la literatura canónica, por cuanto la adoración a los tulipanes transmutados en símbolos fálicos

⁴¹⁰ J. J. Moralejo, “Influencia de los mitos clásicos...”, pág. 376.

⁴¹¹ Higinio, *Fab.* 92.

advierten de una poesía con clara voluntad de colocar al frente de sus motivaciones “las emociones y perspectivas de una mujer de la época posfranquista”⁴¹², siendo en este caso la expresión de la experiencia erótica femenina el fin poético perseguido.

(...)

Desprendida su funda, el capullo,
tulipán sonrosado, apretado turbante,
enfureció mi sangre con brusca primavera.

(...)

Como anillo se cierran en tu redor mis pechos,
los junto, te me incrustas, mis labios se entreabren
y una gota aparece en tu cúspide malva.

En cuanto a su interpretación mitológica, el poema constituye un ejemplo de la dificultad que existe para desentrañar las motivaciones últimas de la obra artística sin contar con el testimonio exegético del propio autor. Algunos estudiosos del poema han destacado el “ambiente orgiástico”⁴¹³ que rezuma el poema, poniéndolo en relación con las fiestas primaverales cargadas de ritos místéricos que se celebraban en Roma en honor de la diosa Cibele, divinidad frigia que personifica la potencia vegetativa⁴¹⁴. Su vinculación al universo dionisiaco lo testimonia Eurípides en *Bacantes*, 74-81:

ὦ

μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων
τελετὰς θεῶν εἰδῶς
βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ
θιασεύεται ψυχὰν
ἐν ὄρεσσι βακχεύων
ὁσίοις καθαρμοῖσιν,
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-
για Κυβέλας θεμιτεύων,

⁴¹² J. C. Wilcox, “Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas”, p. 529.

⁴¹³ E. R. Luján, “Los devaneos...”, p. 81.

⁴¹⁴ Grimal, *Diccionario*, p. 100.

ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων,
κισσῶ τε στεφανωθείς
Διόνυσον θεραπεύει.
“Oh,
dichoso el que feliz
conoce los misterios de los dioses,
santifica su vida y
entrega su alma al cortejo festivo,
celebrando los ritos báquicos en las montañas
con sagradas purificaciones
honrando las orgías
de la gran madre Cibeles,
agitando en alto el tirso
y coronado de hiedra
sirve a Dioniso”.

A las ofrendas florales en su honor se refiere, por su parte, Ovidio (*Fast.* 4.345-346)⁴¹⁵:

*ipsa sedens plaustro porta est invecta Capena:
sparguntur iunctae flore recente boves.*
Ella misma sentada en el carro es llevada por la puerta Capena
las vacas juntas son rociadas con recientes flores.

Todo ello sugiere una inspiración de los versos de Rossetti en aquellos rituales libertinos de la antigüedad. En apoyo de esta interpretación vendría el hecho de que Cibeles, la Gran Madre Natura, ha significado culturalmente “la personificación más extendida del sueño de un monoteísmo femenino primigenio”⁴¹⁶ y la representación simbólica más acabada del sistema matriarcal, condición que –imaginamos– resultaría atractiva para una poeta

⁴¹⁵ Sobre la presencia de Cibeles en las fuentes literarias latinas véase Francisco J. Talavera Estesos, “La figura de Cibeles en la mitografía latina: de Varrón a Isidoro de Sevilla”, *Revista de Estudios Latinos*, nº 4, 2004, págs. 125-151.

⁴¹⁶ Ana Iriarte, “Mujer y religión: La *méter* en el umbral del III milenio”, en *Studia historica. Historia antigua*, nº 18, 2000, págs. 91-101, pág. 96.

comprometida con la causa feminista y emocionalmente nostálgica, quizás, de aquella legendaria edad en la que reinaban de modo exclusivo las grandes diosas-madre.

Sin embargo, la autora ha declarado que la motivación de este poema parte de “la impresión que le produjo, yendo por el Paseo del Prado camino de la Escuela de Artes Decorativas, ver frente a Correos la estatua de Cibeles rodeada de tulipanes. Los habían plantado por la noche, de un día para otro, y verlos de repente era caer de pronto en que había llegado la primavera, que es cuando florecen. Eran un regalo habitual del Estado de Holanda al Ayuntamiento de Madrid: de ahí el título del poema (la “ofrenda anual”)⁴¹⁷. Resulta, pues, que el referente del poema de Rossetti no se halla en los festivales orgiásticos de la antigüedad clásica sino en la famosa fuente de la diosa ubicada en una rotonda ajardinada de la ciudad de Madrid, por lo que cualquier elucubración interpretativa de carácter antropológico habría de estar sujeta a esta sorprendente revelación sobre el carácter indirecto de su naturaleza mitológica, lo que nos invita a considerar ocioso cualquier otro intento de exploración mitológica.

Ana Rossetti ha declarado sobre *Los devaneos de Erato* que, “aunque tiene una primera lectura que es comprensible para todo el mundo, existe otro mensaje que siempre permanecerá secreto, hagan los análisis que hagan”⁴¹⁸. En numerosos poemas percibimos que hay un mensaje oculto solo discernible por la persona concreta a quien va dirigido. Rossetti plantea un juego poético de desdoblamiento de personalidades que contribuye a este ocultamiento. La estrategia la explicitó la propia autora para el poema “Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”: “El título [del poema] me posibilita la tercera persona. Pues está hablando Cibeles, yo no (...) Es una manera de poner una máscara, o de distanciarme, o de no desnudarme demasiado”⁴¹⁹. El recurso a la máscara para ocultar personalidades queda patente en “Nikeratos renuncia al disimulo”, donde asistimos precisamente a un desvelamiento de la condición sexual del joven actor.

⁴¹⁷ Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, “Ana Rossetti, cronista del paraíso (“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”)", *Comentarios de textos: poetas del siglo XX* (ed. Francisco Díaz de Castro), Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, págs. 259-298, pág. 267.

⁴¹⁸ Jasmina Arsova et alii, “Una conversación con Ana Rossetti”, *Mester*, UC Los Angeles, vol. XXXV, 2006, págs. 83-97, pág.86.

⁴¹⁹ S.K. Ugalde, *Conversaciones y poemas*, pág. 156.

Aquel ambiente orgiástico, de naturaleza mitológica directa o indirecta, se halla también en el poema “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”, un juguete festivo que evoca el amor ritual en círculos de mujeres de la escuela sáfica. Como el ejército que, resignado ya a la derrota, destruye los últimos tesoros antes de permitir su entrega al enemigo, la secta de Rossetti se goza en compartir su virginidad con las otras doncellas para que “el triunfador altivo/ no obtenga el masculino privilegio”. El poema constituye toda una declaración de principios contra el domino falocéntrico, expresado en los términos bélicos de la *militia amoris* elegíaca: *botín, enemigo, muro, espada, ariete, ciudadela...* Desde la perspectiva mitológica el combate se plasma mediante la contraposición Venus/Príapo:

(...)

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.

Con la secreta fuente humedecida

en el licor de Venus,

anticipémonos,

de placer mojadas, a Príapo.

Y con la sed de nuestros cuerpos, embriaguémonos.

(...)

El enfrentamiento simbólico de Venus, encarnación de la feminidad, con la metonimia fálica de Príapo⁴²⁰ expresa una vez más el conflicto entre los sexos y la voluntad del sujeto poético de resolverlo a su favor burlando la expectativa del asaltante, sin que sea necesario insistir de nuevo en la inversión radical de valores morales que la fórmula impone:

(...)

El falo, presto a traspasarnos

encontrará, donde creyó virtud, burdel.

(...)

El poema viene a confirmar la catalogación que Ugalde hace de Rossetti como una de las poetas “que destrozan con humor la imagen de la mujer inventada por el hombre”⁴²¹. La

⁴²⁰ Considerado generalmente hijo de Dioniso y Afrodita, Príapo es un dios de la fecundidad al que se representa con un miembro viril desmesurado. (Grimal, *Diccionario*, 453).

⁴²¹ S. K. Ugalde, “Subversión y revisionismo...”, p. 119.

experiencia erótica de la mujer vuelve a convertirse en el núcleo poético principal, despreciando los cánones de la tradición literaria y cultural mediante la parodia y la ironía. Rossetti invierte modelos consolidados de moral social y religiosa y vuelve a colocar a la mujer como elemento activo en la consumación sexual, afianzando esta posición como rasgo identitario. El tono irónico y satírico con el que se aborda el poema constituye, en opinión de Wilcox, una característica de la poesía de Rossetti cuando se enfrenta a la pasión lesbiana de un modo militante, mientras que “cuando no tiene conciencia de sus propios deseos, el tono de la voz poética es alegre”⁴²².

La mezcla de mitos clásicos y cristianos que ya advertimos en “Paris” se hace presente también en el poema “A Sebastián, virgen”, donde la flecha se convierte en el elemento de enlace. San Sebastián, muy presente en la iconografía homosexual, aparece aquí asaetado por el “arquero divino” Eros⁴²³, en una transmutación visual del mito realmente atrevida. La descripción del cuerpo dolorido del mártir se plantea una vez más con la buscada ambigüedad de un sugerido acto amoroso y la disemia sexual del término “dardo”.

(...)

Hermoso maniatado, si Eros de ti
se desenamorara,
su intencionado dardo pudiera desflorarte.

(...)

Una delicada recreación del mito de Narciso encontramos también en “Con motivo de un cojín de petite point”, donde Luján⁴²⁴ ha descubierto un juego de intertextualidad gracias a la dedicatoria del poema a Germán Sánchez Espeso, autor de una novela titulada precisamente *Narciso* (Premio Nadal 1979). El sujeto poético está bordando narcisos en el bastidor, en una escena que nos remite a las grandes tejedoras mitológicas (Penélope, Aracne⁴²⁵, las ninfas)

⁴²² J. C. Wilcox, “Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas”, p. 526.

⁴²³ Dios del amor, representado habitualmente como un niño alado que se divierte hiriendo con sus flechas los corazones humanos. (Grimal, *Diccionario*, 171).

⁴²⁴ E. R. Luján, *Ob. cit.*, p. 79.

⁴²⁵ Aracne, una joven lidia famosa por su arte de bordar, retó a Atenea a competir tejiendo ambas un tapiz. La diosa representó en su tela los castigos de los dioses a los mortales que osaban desafiarlos y Aracne los amores vergonzosos de los Olímpicos. Airada, Palas destruye la obra de la joven y convierte a esta en araña, condenada a hilar eternamente (Grimal, *Diccionario*, 43-44).

mientras se desarrolla un juego de miradas no coincidentes con un joven que se resuelve en una rendida declaración de amor:

(...)

Cual narciso bebías de ti mismo

en el espejo, ignorante tú de todo

lo que tú no fueras, los labios pegabas

a tus labios.

Y me he prendido a ti más que tú mismo.

Violentemente te amo más que tú te amas.

En el planteamiento de Rossetti, la autosatisfacción definitoria del perfil de Narciso, eternamente ensimismado en su autocontemplación, es causa de la propia insatisfacción del sujeto poético, que no ve respondido su deseo. Hay en este caso una utilización del mito en su función meramente comparativa, con la exteriorización de ambos términos (“cual narciso.../tú...”), un uso del mito, por tanto, totalmente ajeno a la complejidad de tratamiento que hemos visto en otras poetas, como Juana Castro (*Narcisia*), donde encontramos una reinterpretación en positivo de los atributos peyorativos generalmente adjudicados al personaje, y del que la propia Rossetti hará luego en *Dióscuros*, totalmente volcada en el reconocimiento y la introspección.

Un juego de intertextualidad con referentes clásicos se halla presente al menos en otros dos poemas de *Los devaneos de Erato*. En “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal” hay una evidente alusión a Catulo, no solo en el nombre de la compañera (Lesbia) sino también en contenidos poéticos estructurales, como la “provisión de besos” (*da mi basia mille*, Catulo, 5; *tam te basia multa basiare*, Catulo, 7) o los “vigías” que impiden la consumación amorosa (*malus*, Catulo, 5; *curiosi*, Catulo, 7), pero, sobre todo, en el contenido erótico y libertino que recorre toda la composición. La introducción del discurso lésbico en el poema subvierte los roles tradicionales del juego sexual buscando una reinterpretación ginocéntrica del juego amoroso, osadía que todavía en aquellos años de la España de la Transición era vista por la mayoría como algo antinatural, “entre otras cosas porque destruye el ideal falocéntrico y deja de lado la figura de poder masculina”⁴²⁶.

⁴²⁶ Paloma Martínez-Carbajo, “Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la Lesbia de Catulo”, *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, Vol. 8, Nº. 1-2, 2008, págs. 6-20, pág.10.

También en el poema “Diotima a su muy aplicado discípulo” encontramos un guiño intertextual al *Banquete* de Platón, donde Sócrates, en el preámbulo a su famoso discurso, se refiere a Diotima como “la que me enseñó los asuntos del amor” (ἐμὲ τὰ ἐρωτικὰ ἐδίδαξεν 201d), si bien, como ha señalado Luján⁴²⁷, allí el filósofo era instruido en el amor a los muchachos y aquí el ejercicio de lo aprendido se llevará a cabo entre maestra y discípulo.

Otras menciones mitológicas en diversos poemas del libro se aprecian como meramente alusivas. Así, la referencia a Perséfone en “Anónimos que no tuve más remedio que olvidar en la furgoneta de un pianista” resulta “una mera evocación en una sucesión de bellas metáforas de la música que insisten una y otra vez sobre la idea de blancura”⁴²⁸. En la quinta parte del mismo poema se alude también a “la blanca Anadiomena”⁴²⁹, la Venus que sale desnuda del mar que evoca la poeta. Con este mismo carácter de referencia, sin más funcionalidad aparente que señalar el culturalismo *novísimo*, aparece la mención a Cupido como nominación mitológica sustitutiva (por “amor”) en “A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo”. Una transformación positiva del mito mediante un delicioso uso metafórico hallamos, finalmente, en “Murmullos en la habitación de al lado”, donde la amante se transforma en “Gorgona seductora” con mención de los principales atributos del monstruo: cabeza rodeada de serpientes y mirada letal⁴³⁰. Rossetti, sin embargo, convierte las horribles víboras en rizos del cabello y el poder destructor de los ojos se combate suavemente posando la mejilla del amante sobre el vientre de la amada, lejos de la vista.

(...)

Mi mano introduzco

hasta tu nuca, cual víboras

se enroscan rizos en mis dedos.

Duérmete sobre el liso vientre,

⁴²⁷ E. R. Luján, *Ob. cit.*, p. 79.

⁴²⁸ E. R. Luján, *Ob. cit.*, p. 81.

⁴²⁹ Venus Anadiómena o “Venus saliendo del mar” es una representación iconográfica de la diosa Afrodita saliendo del mar que tiene su origen en el pintor Apeles, según describe Plinio en *Naturalis Historia*, 35, 91. La “Venus Anadiomena” de Tiziano (1520) y “El nacimiento de Venus” de Botticelli (1485) son dos de sus interpretaciones pictóricas más famosas.

⁴³⁰ La cabeza de la Górgona estaba rodeada de serpientes, tenía grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro. Su mirada era tan penetrante que quien la sufría quedaba convertido en piedra. (Grimal, *Diccionario*, 217)

Gorgona seductora, lejos
de mis estupefactos ojos
apoyo tu mejilla.
(...)

Los devaneos de Erato se cierra con un largo poema (“Triunfo de Artemis sobre Volupta”) que inicialmente pudiera desconcertar como colofón al conjunto de la obra, dado el carácter sensual y transgresor del libro y su exaltación de la pasión amorosa como impulso vital. Pero, precisamente, la enseñanza que transmiten estos versos finales es la perduración del arte de amar adaptado a cada una de las etapas de la vida, sin permitirse la añoranza de momentos anteriores (“edad inimitable”) cuyo recuerdo pudiera frustrar los goces presentes.

La evocación mitológica en el título del poema, como ya hemos visto en otros casos, le sirve a Rossetti para plantear situaciones emocionales a partir de los arquetipos clásicos y las pasiones que cada uno representa. El enfrentamiento entre Volupta, la diosa del placer, y Ártemis, de la virginidad, plantea dos formas de entender la sexualidad femenina y se transforma en estrategia literaria para describir la inexorabilidad del paso del tiempo que, sin embargo, no ha de hacer huella necesariamente en el pálpito amoroso, porque la amada/amante ha transformado en “experiencia” la “inocencia” que antes encantaba.

Las deidades actúan aquí meramente como nominaciones sustitutivas del placer y de la pérdida del deseo que cada una representa, aunque a lo largo del poema encontramos referencias mitológicas al baño de Ártemis que nadie podía contemplar (“Ni pudisteis, a través de una cerradura,/ mirar cómo parsimoniosamente/ se desvestía haciendo crecer/ su desnudo desde la bañera”), a las fuentes consagradas a la diosa, convertidas aquí en reclamo sexual (“No bebisteis tampoco en las sabrosas fuentes/ que anegaban los turbios laberintos/ que una maligna virginidad clausuró”) e incluso una vaga identificación entre la Edad de Oro y la juventud añorada (“Edad inimitable,/ donde los dioses habitaban y era/ la admiración el tributo único/ que a mis pies esparcáis”). Las referencias clásicas son precisamente, al parecer de Debicki, el recurso literario que convierte el contenido de este poema en arquetípico e intemporal⁴³¹.

⁴³¹ Andrew P. Debicki, “Intertextuality, allusion, perspective play and distancing in *Indicios vehementes*”, *P/Herversions: critical studies of Ana Rossetti* (Jill Robbins, ed.), Bucknell University Press, Lewisburg, 2004, págs. 88-99, pág. 92.

El lamento por la juventud perdida se transforma en un canto a la “sagaz experiencia” que el tiempo concede: no observo en este poema, como otros autores han escrito, una capitulación de Volupta, sino la aceptación consciente de las circunstancias vitales que nos acompañan en cada fase de nuestra vida (“intento renacer”), las cuales nos permiten una existencia que no ha de obligarnos necesariamente a interrogarnos continuamente frente al espejo, todo ello en consonancia con declaraciones de la propia Rossetti, quien en una entrevista afirma que “yo no evoco por añoranza, pero utilizo el pasado como fuente de conocimiento, como única experiencia”⁴³².

4.3.4. Indicios vehementes.

En 1985 Ana Rossetti publicó *Indicios vehementes*, una recopilación de sus primeros libros con algunos añadidos de poemas escritos en la misma época y que responden al mismo impulso poético. Entre los que conforman la sección “Otros poemas” encontramos también alguna mención mitológica de interés para nuestro propósito. Así, el poema “Mi jardín de los suplicios” pareciera, en realidad, más emparentado con el espíritu que sustenta la siguiente obra, *Dióscuros*, al presentar también quizás como un equívoco episodio agónico entre los hermanos (“cuna común”, “lejos de los padres”). Moralejo⁴³³ lo ha interpretado como un acercamiento al mito de Dafne, observando en él un “eco alterado” de la resistencia del joven Leucipo, enamorado de la ninfa, a desnudarse y ser descubierto⁴³⁴. Lo más innovador del tratamiento del mito estaría, sin embargo, en el cambio de papeles sujeto-objeto que, una vez más, Rossetti propicia en los amantes, al concederle a ella en un determinado momento la iniciativa en el ceremonial erótico:

(...)
Yo, tanagra diversa, evasivo laurel
y tú quieto.
(...)

⁴³² Entrevista con Jesús Fernández Palacios publicada como prólogo de *Indicios vehementes*, pág. 14.

⁴³³ *Ob. cit.*, pág. 376.

⁴³⁴ Pausanias, *Descripción de Grecia*, 8, 20.

4.3.5. *Dióscuros*.

El segundo libro de Ana Rossetti es una obrita de diez poemas titulada *Dióscuros*⁴³⁵ (1982) que, en opinión de la propia autora, aborda “la relación entre un niño y una niña con el mundo, que iban descubriendo a través de sus sensaciones”. Rossetti evoca “distintas piezas de mi infancia” apoyada “en datos que almacenaba en mi memoria sensorial”⁴³⁶. Los poemas de *Dióscuros* repasan, pues, la infancia y primera adolescencia de la autora a través de la relación entre dos hermanos, Anna y Louis, que despiertan al mundo carnal ajenos a los convencionalismos habituales del trato fraternal, un tema desacostumbrado en la literatura española.

El poemario ha sido interpretado fundamentalmente a partir de estos parámetros de la relación entre hermanos, destacándose los “tintes incestuosos”⁴³⁷ que recorren el libro y abordando el análisis poético de la obra desde los principios teóricos del psicoanálisis. J.C. Wilcox afirma que nos encontramos ante “un texto en el cual un hablante se enfrenta a algunos de los traumas que se conservan de la guerra entre hermanos de los primeros años” y en el que se recrean y revisan “las heridas de la infancia”⁴³⁸. Para Wilcox, los poemas de *Dióscuros* “exploran con mayor o menor grado las multiformes y perversas sexualidades del niño y la niña (...). Es una compleja relación: una mezcla de deseo y envidia, amor y odio. Cuando Louis es el protagonista de la escena dramática, la perspectiva de la persona poética, la mirada femenina, se enfoca en la exploración y experimentación sexual del adolescente masculino. Cuando Ana es la protagonista, la persona poética se centra en el despertar de los sentimientos eróticos femeninos”⁴³⁹. Según este autor, el planteamiento de Rossetti de presentar “la cara negativa del amor entre hermanos” sería parte de la estrategia poética de

⁴³⁵ En general, en nuestra Tesis utilizamos los nombres de personajes míticos siguiendo la ortografía de Grimal en su *Diccionario*. Sin embargo, respetamos las variantes que los autores recogen en sus escritos y reproducimos literalmente sus textos. Por eso, como en otras ocasiones, utilizaremos una doble escritura para una misma denominación y escribiremos *Dióscuros* cuando aludamos al título de la obra, porque así lo emplea Rossetti, y *Dioscuros* cuando nos referimos a estos personajes en el transcurso de nuestro análisis. Ambas formas aparecen reseñadas por separado en el índice final.

⁴³⁶ Ana Rossetti, *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2006, pág. 30.

⁴³⁷ E.R. Luján Martínez, *Ob. cit.*, pág. 85.

⁴³⁸ J.C. Wilcox, “Ana Rossetti’s Dioscuros: Twin voices for two selves”, en *P/Herversions...*, págs. 100-119, págs. 100-101.

⁴³⁹ *Ibidem*, pág. 106.

desmitificación del discurso androcéntrico, rompiendo también en este ámbito los códigos culturales hegemónicos.

A pesar del título, ninguna referencia mitológica directa encontramos en la obra. Quienes se han acercado a su estudio se han limitado a señalar la circunstancia de que también los Dioscuros clásicos eran dos hermanos, Cástor y Pólux o Polideuces, e incluso Luján⁴⁴⁰ afina más al indicar que los auténticos Dioscuros, según algunas fuentes, hubieran debido ser Polideuces y Helena, verdaderos hijos de Zeus, puesto a que a Cástor se le considera habitualmente hijo de Tindáreo⁴⁴¹.

En mi opinión, sin embargo, el libro de Rossetti, a partir de la dualidad que representan los gemelos, contiene una seductora revisión lírica del mito de Narciso, ya abordado tangencialmente por la autora en *Los devaneos de Erato* y que en *Dióscuros* aparece como sustrato invisible sobre el que se construye una reinterpretación de la tradición clásica como estrategia vivencial de indagación y conocimiento. Sería un prototipo de texto “palimpsestico” tal como lo definen Gilbert y Gubar⁴⁴²: bajo una superficie textual ya de por sí compleja, por abordar temas socialmente poco tolerados (lo que ha terminado llamándose “políticamente incorrectos”) se esconde un segundo nivel de lectura más oscuro y que exige un mayor esfuerzo de comprensión y análisis.

El mito de Narciso es uno de los más revisitados por la poesía femenina de esta época, tal como vimos en Juana Castro, al que se dota de una nueva interpretación en positivo, transmutando los valores peyorativos generalmente atribuidos al personaje en marcas de reafirmación identitaria.

Según la versión más general del mito, el joven Narciso, que rechazaba a todas sus amantes, se enamoró de su bello rostro al verlo reflejado en el agua de una fuente e, insensible ya al resto del mundo, se dejó morir, inclinado constantemente sobre su propia

⁴⁴⁰ *Ob. cit.*, pág. 85.

⁴⁴¹ Leda, hija de Testio y esposa del rey Tindáreo de Esparta, fue seducida por Zeus transformado en cisne, que fingiendo ser perseguido por un águila, se posó en ella. Esa misma noche, Leda yació también con su esposo. Se dice que Leda puso después dos huevos, de los cuales nacieron cuatro hijos: Helena y Pólux (inmortales, hijos de Zeus) y Cástor y Clitemnestra (mortales, hijos de Tindáreo). Sin embargo, generalmente se considera a Pólux y a Cástor gemelos, y se les conoce como los Dioscuros (Διόσκουροι, ‘hijos de Zeus’). Cfr. Apolodoro, *Bibliotheca*, 3.10.6-9.

⁴⁴² Gilbert y Gubar, *Ob. cit.*, pág. 73.

imagen⁴⁴³. Pausanias, sin embargo, relata una variante “racionalista” según la cual Narciso tenía una hermana gemela parecida en todo a él, de la cual estaba enamorado. Cuando esta murió, el joven experimentó un gran dolor. Un día, al contemplarse en el espejo de una fuente, creyó ver a su hermana y a partir de entonces acostumbraba a mirarse en las fuentes para consolarse de su pérdida⁴⁴⁴.

En *Dióscuros* asistimos a un constante juego especular entre los dos hermanos, que se miran mutuamente en su espejo opuesto para aprender, para conocerse a sí mismos a través del otro y para forjar una identidad propia basada en la introspección y en el autoanálisis. El conjunto de poemas revela, por otra parte, la exposición de un conflicto entre el yo y el otro, transferible a la oposición de género que está en la base de la poesía de Rossetti y otras autoras coetáneas. El descubrimiento de uno mismo choca con el enfrentamiento a la alteridad, siempre generadora de conflictos: Rossetti los aborda líricamente, con el desasosiego que produce descubrir la propia identidad reflejada en quien consideramos radicalmente distinto.

Me ha parecido oportuno en mi planteamiento de análisis de *Dióscuros* partir de los presupuestos con los que Luis Martínez Victorio aborda el contexto cultural del Fin de Siglo reflejado en la literatura inglesa a partir de obras de Walter Pater y Oscar Wilde⁴⁴⁵. Martínez Victorio considera a Dioniso y Narciso “las dos grandes irradiaciones míticas” de ese periodo cultural caracterizado “por el apogeo del esteticismo y del hedonismo” y que supuso una “profunda ruptura con la episteme dominante en la era victoriana”. En las obras de autores ingleses que el estudioso analiza, lo dionisiaco y lo narcisista no se manifiestan explícitamente a través de sus figuras míticas representativas, sino que ambas presencias “impregnan los textos a través de personajes y de peripecias vinculables de manera bastante obvia a estos relatos míticos”⁴⁴⁶.

El protagonismo que adquieren Dioniso y Narciso en este preciso momento histórico de ruptura viene justificado por la superación del “feliz maridaje” entre Ilustración y religión a través del cual la sociedad victoriana alcanzó la modernidad. En ella, sin embargo, el cuerpo

⁴⁴³ Grimal, *Diccionario*, pág. 370. La versión más conocida es la de Ovidio, *Met.* 3.339-510.

⁴⁴⁴ Pausanias, *Descripción de Grecia*, 9.31.7.

⁴⁴⁵ Luis Martínez Victorio, “Narciso y Dioniso en Walter Pater y Oscar Wilde”, en *Kleos*, nº 19, 2010, págs. 195-212.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pág. 195.

(como depositario de la sexualidad, los instintos y lo irracional) había quedado excluido del discurso cultural, lo que explica en parte su reivindicación en el Fin de Siglo. El hedonismo y el esteticismo como atributos centrados en la carnalidad humana constituyen un elemento de subversión frente al puritanismo protestante que se elevará como una seña de reivindicación posmoderna hasta convertirse en marca de reacción también en otros momentos históricos frente a discursos sociales y culturales en trance de superación.

El esteticismo finisecular recupera, pues, la figura de Narciso mediante un proceso de transformación de la carga de negatividad generalmente asociada al mito que deriva en una dimensión moral hasta ahora apenas entrevista. Los estetas reinterpretan el relato de Pausanias a través del “conflicto entre el yo y la alteridad, tanto interna como externa (...) ¿No estará Narciso descubriendo a través del otro –siempre igual y distinto a nosotros– una alteridad propia, en este caso su lado femenino? ¿el bello joven se ama frívolamente a sí mismo o indaga en sí mismo en un proceso siempre arriesgado de autodescubrimiento? (...) El esfuerzo de autodescubrimiento no puede considerarse reprobable, pero desde luego es un acto potencialmente subversivo en toda sociedad, donde el sujeto debe ser construido desde la *episteme* dominante. Autodescubrirse implica la posibilidad de la *vida auténtica*, por usar la expresión de Heidegger, la vida que elegimos desde nuestra identidad más profunda”⁴⁴⁷. Enseguida veremos que tan larga cita está plenamente justificada.

En cuanto a Dioniso, “se reconocerá siempre a sí mismo como extranjero, como *el otro*, y desde esa alteridad interna se abrirá *al otro* –los esclavos, las mujeres, etc.– y *a lo otro*, la tierra, la carnalidad, la embriaguez...”. El dios transgresor del Fin de Siglo indaga “un régimen de experiencia alternativo, en los márgenes”⁴⁴⁸. Ambos, en la postmodernidad de la Transición Española, se encarnarán en los Dioscuros de Rossetti, dos seres también marginales y ansiosos de conocimiento mutuo.

Ana Rossetti ha aludido en varias entrevistas al feliz transcurso de su niñez en la casa de sus abuelos. “Yo tuve la suerte de vivir cuando era pequeña en el jardín de mis abuelos en Cádiz. Cuando Franco era el revulsivo de mi generación yo ya estaba cubierta con mi túnica en este jardín y hacía ágapes griegos con mis hermanos, que eran mis discípulos. En casa de mi

⁴⁴⁷ *Ibidem*, pág. 200.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, pág. 203.

abuela recibí todas las enseñanzas de la naturaleza"⁴⁴⁹. Este pasaje encuadra a la perfección el contexto temporal y espacial en el que se desarrollan los poemas de *Dióscuros*. Una recreación adolescente del universo filosófico griego en el que se desarrolla una búsqueda audaz de la propia personalidad a través de la indagación constante en los comportamientos del otro, del hermano-amante, en una feroz subversión de los valores sociales y religiosos imperantes en la época. Rossetti vivió en su Cádiz natal su particular banquete en los jardines de Academo, destilando unas vivencias de raíz mística intuitas en la lectura de los poemas, aunque no abiertamente expresadas.

El aliento dionisiaco y narcisista campa a sus anchas por doquier en este breve poemario de frontera, de ambientes decadentes, de cierre de épocas superadas y aperturas gozosas al misterio de lo desconocido, de búsquedas, donde lo que importa es el proceso y no el resultado. La experiencia personal del descubrimiento del propio cuerpo y del cuerpo del otro como reivindicación de lo carnal, aun con las veladuras de una moral católica imposibles de rehuir del todo, marcan la transformación que se estaba operando en la España de la época, donde ciertos tabúes podían ya ser abordados sin temor. Y, entre todos ellos, el sexual, especialmente reprimido durante la dictadura, adquiere dimensiones de icono representativo de los nuevos tiempos al convertirse en materia artística preferente en todas sus modalidades: cine, pintura, teatro, cómic... y también poesía.

En numerosos poemas hallamos sutiles referencias a la pasión de Narciso según la exposición de Pausanias:

(...)

En el alicatado

Anna al hermano mira, en el perfil fraterno

se comprueba: idénticas alturas,

los idénticos rizos sus cabezas definen.

(..)

(Siete)

⁴⁴⁹ Jaime Millas, "Ana Rossetti: "Hemos perdido el sentido del rito", *El País*, 17 junio 1980. En otro pasaje reconoce: "La cultura clásica fue mi forma de vida. Me llenaba por ese sentimiento de apego vital a la naturaleza y al mismo tiempo saber morir."

Narciso y su hermana gemela se buscan y se desean, semejantes en todo, ansiosos del conocimiento vetado, ya desde el primer poema, titulado muy adecuadamente “Incitación”:

(...)

Ven. Mirémonos por toda bocallave
que encierre algo prohibido,
gravemente matememos mariposas vidriadas,
pisoteemos seda, desgarrremos la gasa
que nubla las magnolias,
y la desobediencia sea privilegio nuestro.

La observación, el mirarse el uno al otro, es constante:

(...)

Sé muy bien que detrás de la agobiada pérgola
el brillante crisol de su pupila
se endurece.

(Seis)

En el poema “Uno” asistimos al primer acto de autodescubrimiento a través del otro. El descubrimiento sexual. Anna se mira en el espejo de su hermano, que se masturba sentado en la silla del padre. Observa escondida (“mira un momento”, dice, incluso cuando ya todo ha acabado) y corre a su cuarto “desasosegada”. El hedonismo dionisiaco y el esteticismo narcisista, como atributos centrados en la carnalidad humana, constituyen también un elemento de subversión en los versos de Rossetti, no ya frente al lejano puritanismo protestante finisecular sino frente a los convencionalismos morales postfranquistas que negaban todavía entonces a la mujer formas no convencionales (y hasta convencionales) de placer sexual. El autodescubrimiento en el otro se convierte así en un acto socialmente subversivo. Hay una rotunda ruptura de los valores heredados en materia sexual que se verá acentuada en otros poemas de este libro donde la experiencia del goce erótico está siempre presente. El hedonismo como fuente de conocimiento (conocimiento propio y conocimiento del otro) resulta palmario en “Dos” (no obstante el deseo frustrado) o en “Cuatro”, donde hallamos una nueva estrategia subversiva de reinterpretación del mito: es ahora el hombre (el niño) el que muerde “la fruta robada”, con evocaciones al paraíso del *Génesis*; o en “Cinco”,

donde asistimos con ambigüedad a una pelea sobre la alfombra o a la consumación del acto sexual. En fin, el conocimiento propio y el conocimiento del otro como única forma de acceder a la auténtica libertad.

El último poema (“Nueve”), al igual que ocurría en *Los devaneos de Erato*, podría en una primera lectura interpretarse falsamente como capitulación. Ella censura al hermano su autosuficiencia, ensimismamiento y desdén, atributos principales del Narciso mítico, con referencia especular incluida:

No juegas ya conmigo, tan orgulloso estás
que más allá de ti no necesitas nada.
Te observas incesante, sin embargo
te olvidas de que te soy tan parecida
que te describiría con la fidelidad
de un espejo: tan semejante a ti
que hasta podrías amarme sin temor a excederte.
Pero, si en desdeñarme insistes obstinado,
no importa, esperaré.
(...)

A partir de ese “esperaré”, la hermana se transmuta en la fiel Penélope que aguarda paciente el regreso del amado:

(...)
Mientras enhebro cintas de dulce terciopelo
en el blanco entredós de una tira bordada
o anchas randas de encaje infatigable labro,
atisbando estaré el menor de tus gestos.
Tan preciso lo retendré en mi rostro,
tan exacto, que pasado algún tiempo,
cuando la edad viril, arrasándote
tras derruir la seda delicada
exija tus mejillas para sus arrayanes,
tu pecho como un muro para enredar su hiedra,

no tendrás más remedio que mirarme.
Y te verás en mí, adolescente, inmóvil
durante muchos años todavía.

Y decíamos que la derrota es tan solo aparente porque ya en otro poema anterior (“Ocho”) ella ha descubierto su “ventaja”, tras el episodio del traje de comunión (explicitación de la concepción del doble –como rival o como *hermano enemigo*– de René Girard: deseamos poseer lo que el otro tiene y de lo cual nosotros carecemos, a partir de lo cual la realización del deseo produce violencia y enfrentamiento⁴⁵⁰). En esa búsqueda de conocimiento a través del otro, Louis-Narciso llegó a descubrir su lado femenino, el anhelo de la otredad, un deseo inalcanzable que lo condena a la eterna contemplación. No se ahogó en el agua y perdió. Anna lo sabe. Esperará. Y ganará.

4.3.6. Otras obras

En el siguiente libro, *Devocionario*, Ana Rossetti sustituye la mitología clásica por las formas y símbolos de la liturgia cristiana, volcando ahora su revisión feminista de los valores patriarcales en los ritos eclesiásticos y su influencia sobre la sociedad española. Tan solo en el poema titulado “Del prestigio del demonio”, perteneciente al grupo de poemas reunidos bajo el epígrafe “In conspectu angelorum” (una aproximación transgresora a la angelolatría católica), encontramos una alusión a un episodio mitológico ciertamente poco visitado en nuestra poesía: el descubrimiento de Aquiles por Odiseo en la corte de Licomedes.

Cuando se organizó la expedición contra Troya, Tetis, sabiendo que su hijo moriría en la guerra, lo ocultó en la corte del rey de Esciros, vestido de doncella junto a las hijas de Licomedes. Cuando se les reveló a los aqueos que Troya no sería conquistada sin la participación del hijo de Peleo, Odiseo se presentó allí disfrazado de mercader y ofreció a las mujeres joyas y armas. Aquiles se descubrió a sí mismo porque fue el único que prestó atención a estas últimas⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ René Girard, *La Violence et le sacré*, Éditions Bernard Grasset, París, 1972. Sobre esta y otras teorías sobre la figura del doble en la literatura véase Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Cédille. Revista de estudios franceses*, Monografías 2, 2011, págs. 17-47.

⁴⁵¹ Grimal, *Diccionario*, pág. 40.

El poema de Rossetti se sitúa en un colegio interno femenino (“etéreo gineceo del convento”), donde los varones que lo frecuentan (“ángeles epicenos con gestos de princesas”) son incapaces de provocar en las jóvenes ningún deseo (“ni el más alto arcángel nos despertó jamás/ envidia o sobresalto”). La inclusión del mito tiene aquí una función comparativa o ejemplificadora.

(...)

¡Encantadores niños! Si alguno de vosotros
fuese Aquiles otros trucos tendría
que idear Odiseo.

Dudo mucho que alguien la espada prefiriera
al dorado rumor de las ajorcas.

(...)

La poeta acude a la ironía para señalar la escasa virilidad de los referentes masculinos que se les ofrecen, frente a los cuales se alza rotunda la presencia varonil del demonio que aparece bruscamente en las ilustraciones de sus libros piadosos. La ambigüedad sexual del grupo de niños escolares o de las imágenes angelicales que ilustran sus lecturas devotas contrasta con “la firmeza viril de su torso arrogante” del diablo, una presencia turbadora (“atrayente y temible”) que en aquel ambiente de beaterío represor despertaba un “insoportable ansia” en la carne adolescente. Para Wilcox, el poema “desmitifica los ritos eclesiásticos, porque la educación religiosa no inspira ni temor ni devoción, sino fantasías sexuales”, una desmitificación, por lo demás, alcanzada desde una perspectiva totalmente femenina: “como lectores, dejamos al lado la tradicional visión androcéntrica del ángel para preocuparnos con el despertar de la sexualidad en el cuerpo de la mujer”⁴⁵².

La interrupción mitológica –extraña en el poema, por cuanto su temática lo hacía más apto para *exempla* procedentes del santoral o martirologio cristiano– se convierte en eje sobre el que pivota la dualidad epiceno/viril. Odiseo representa en el relato, según ha interpretado Tina Escaja, “la presencia masculina disidente que provoca la identidad sexual en el grupo”⁴⁵³,

⁴⁵² J. C. Wilcox, “Ana Rossetti y sus cuatro...”, pág. 534.

⁴⁵³ Tina Escaja, “Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20, 1995, págs. 85-100, pág. 92.

al conseguir mediante su astucia la diferenciación entre el grupo femenino, que elige las joyas, y Aquiles, que escoge la espada como símbolo del atributo masculino. Del mismo modo, Lucifer ofrece en el poema identidad sexual al irrumpir frente al asexuado grupo de jovencitas (y quizás también al de los niños), por cuanto su mera presencia en la ilustración de un libro despierta una súbita conciencia carnal que precisamente la educación religiosa pretendía esconder. La toma de conciencia sexual, justamente en un ambiente que buscaba el efecto radicalmente contrario, implica un elevado nivel de subversión contra el discurso católico, pero, fundamentalmente, ironiza sobre la sexualidad adolescente y cuestiona la imagen generalizada de la mujer cerrada al deseo.

En *Yesterday* (1988), antología de sus libros anteriores, Rossetti recoge también algunos poemas nuevos, entre los que se incluye el titulado “*Turris eburnea*”, próximo a la estética de *Devocionario*. Esta composición constituye uno de los ejemplos de mayor transgresión poética y cultural entre todos los poemas de la gaditana. Perteneciente a la serie “5 advocaciones”, Rossetti regresa en él, tal como ya practicara en libros anteriores, a la contaminación de mitologías, en este caso la clásica y la cristiana, en un osado acto lírico de radical subversión, al referirse al falo erecto del dios Príapo a través de la metáfora *turris eburnea*, lexicalizada en la liturgia cristiana como imagen de la Virgen María.

Príapo, representado habitualmente en forma de personaje itifálico, es considerado un dios de la fecundidad, cuyo atributo protegía además contra el mal de ojo y los maleficios. Guardián de las viñas y los jardines, estaba incluido en el cortejo de Dioniso.

La expresión “*Turris eburnea*” (Torre de Marfil) procede de la letanía lauretana, una plegaria tradicional de la Iglesia Católica formada por una serie de cortas invocaciones dirigidas a la Virgen, invocaciones que incluyen títulos simbólicos marianos procedentes tanto de las letanías de los santos Padres como de citas bíblicas. En la expresión “*Turris eburnea*” se compara la pureza de María con la blancura del marfil. El uso de letanías se remonta a los primeros siglos de la Iglesia y ha sido fomentado por todos los Papas a lo largo de la historia. El discurso católico se transgrede en el poema de Rossetti mediante una brutal presentación sexual que choca violentamente con las imágenes tradicionales de la narrativa judeocristiana, ofrecida, para mayor quebrantamiento, desde la perspectiva de una mujer.

Turris eburnea

Sed jam columnae hujus praeconia novimus.

Pregón pascual

El solícito Príapo
de vides revistió el adónico pubis
mutilado, las sonrosadas algas
de la herida. Y la joya,
duro dolmen del lirio, a la merced quedó
del aleve deseo.
¡Divino emasculado!
¡Qué manos desgajó de tus ingles de estatua
tan valiosa columna!
En qué puerta, en qué boca introducirá ansiosa
esa lustrosa cima.
Remotas tempestades habrán de acomodarla
en preferente asiento, redondeces o estuches.
Celebrará nocturnas e innominables citas
y el ajeno placer la incrustará de perlas.
Oh, perlas...
Me ha invadido, urgente, la memoria,
el acuciante aviso del antiguo torrente
que en mí desembocaba.
Oh, tus queridas perlas,
altivo manantial...
(Del ábside secreto
ya empapado el tapiz que acolcha las paredes
os esparcís,
rosario escurridizo, por mi arrugada enagua).

El poema de Rossetti constituye la ecrasis de una imagen de Príapo mutilada a través del elogio de su atributo viril, cuya evocación despierta en el sujeto poético femenino el recuerdo de una furtiva experiencia sexual. Con su habitual irreverencia, la autora compone una nueva letanía sustituyendo la devoción mariana de la liturgia cristiana por el bien máspreciado del dios pagano: “la joya/ duro dolmen del lirio”. A lo largo del poema se insertan, al

modo de las invocaciones lauretanas y con evidentes concomitancias formales, crudos epítetos de naturaleza lírica que exaltan el atributo viril emasculado: “valiosa columna”, “lustrosa cima”, “altivo manantial”... De nuevo la desmitificación de los ritos eclesiásticos (“rosario escurridizo”) se consigue, en un doble nivel, mediante la subversión los valores intrínsecos y, sobre todo, por la condición de mujer del yo poético que los banaliza. Por lo demás, la confrontación de la mitología cristiana con la grecolatina revela el distinto acercamiento que cada uno realiza a los atributos corporales y el modo opuesto de enfrentarse al deseo sexual. En el mismo libro, en el apartado “5 últimos”, se incluye el poema “La tua voce come il coro delle Sirene di Ulisse m’incatena...”. El título procede de un verso de la canción “Il sentimento nuovo” (1981) del cantante italiano Franco Battiato, lo que responde a la estrategia *novísima* de incorporar a sus poemas elementos de la cultura popular. El poema de Rossetti indaga en el tema de la seducción a través de la voz, pero esta vez llegada a través del filtro de un aparato telefónico. La referencia mitológica resulta aquí muy circunstancial y solo a través del intertexto de Battiato descubrimos la relación que se establece con el episodio odiseico (*Odisea*, XII, 148-200).

4.3.7. Conclusión

Dos funciones básicas encontramos en el tratamiento que Ana Rossetti realiza del mito en los poemas que hemos analizado. En primer lugar, y la más evidente, es la función burlesca, potenciada desde el interior del propio sistema mediante la ironía, el humor y la parodia⁴⁵⁴. La sublimidad y elevación del tono al describir el órgano viril del héroe y la inversión de los términos del juicio en “Paris”, las alusiones pecaminosas al tándem Venus/Príapo en “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”, el contraste entre la procedencia épica del episodio de Aquiles en Esciros y su utilización comparativa para denunciar la ambigüedad sexual de las imágenes angelicales o la crudeza revestida de ornato, con su mezcla de lo grave y lo festivo (tan cercana al “realismo grotesco”) en “Turrus eburnea”, desembocan inevitablemente en la destopificación a través de la caricatura. La burla y la ironía de Rossetti no persiguen, sin embargo, descomponer el sistema en sí mismo, al considerar la autora el universo mitológico una fuente válida de creatividad e inspiración, sino que se busca la ruptura de los valores sociales y culturales que los mitos transmiten (la relación sujeto/objeto, la represión sexual de la mujer, el predominio patriarcal, etc.). Los mitos no son tratados nunca

⁴⁵⁴ R. Romojaro, *Ob. cit.*, pág.159.

de forma cáustica o corrosiva, sino, digamos, con la familiaridad campechana del colega que no admite jerarquías, porque el propósito de la burla no reside en la deconstrucción del mito como ente narrativo de naturaleza literaria, sino la disolución de sus enseñanzas tradicionales transmisoras de principios androcéntricos o su sustitución por valores más acordes con la sensibilidad contemporánea.

La segunda función básica que podríamos distinguir en la utilización del mito por parte de Rossetti proviene de su pertenencia al grupo de los *novísimos*, que tiene el culturalismo como uno de sus rasgos definitorios más acusados en respuesta al sentimentalismo que había alcanzado la poesía de la época. La poeta acude a las referencias clásicas (del mismo modo que acoge elementos de las culturas más recientes, como el pop, el cómic, el cine o la publicidad) para imprimir a sus composiciones un nivel de exigencia que obliga al lector a un cierto grado de conocimientos. Se trata de lo que podríamos denominar “culturalismo lúdico”, por cuanto la autora entabla un juego subliminal con el lector que lo acepta implícitamente con la complicidad de quienes se saben conocedores de un mismo código, vedado para muchos otros.

Este culturalismo adopta a veces las formas convencionales de la comparación o el *exemplum*, según ya hemos señalado en nuestro análisis de algunos poemas, pero no faltan casos de lo que Guillermo Carnero⁴⁵⁵ denomina *criptoculturalismo*, una variedad en la que las referencias culturales no aparecen señaladas explícitamente, sino integradas en el poema con el propósito de “ofrecer al conocedor el placer de reconocerlo”, mientras que su no identificación no modifica sustancialmente el significado del poema que las contiene. La misma Rossetti descubre un ejemplo en el poema “Dos” de *Dióscuros*, cuando relaciona el verso final “también aquella tarde, pude seguir leyendo” con el “aquella tarde no siguieron leyendo” de Dante (*Infierno*, V, 138). Para el mundo clásico, se oculta una referencia aún más oscura en el poema “Cuatro”, cuando la alusión a “un niño y una niña de mármol que se abrazan” hay que identificarla con una escultura de Dafnis y Cloe⁴⁵⁶ que existía en la casa de su infancia⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ G. Carnero, “Cuatro formas...”, s/p.

⁴⁵⁶ Protagonistas de la novela *Dafnis y Cloe* de Longo.

⁴⁵⁷ Ana Rossetti, *Poética y poesía*, págs. 30-31.

4.4. Las creadoras de diosas.

4.4.1. *Creciente fértil* de Clara Janés.

Clara Janés nació en Barcelona en 1940. Es licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Pamplona y en Literatura Comparada por la Universidad de París IV. Su vocación literaria abarca numerosos géneros: la poesía y la novela, pero también el teatro (libretos de ópera, piezas de marionetas), la biografía (*La vida callada de Federico Mompou*, 1975), la crítica literaria (*Cirlot, el no mundo y la poesía marginal*, 1996), el memorialismo (*Jardín y laberinto*, 1990; *La voz de Ofelia*, 2005) y la edición filológica (Cirlot, Pureza Canelo, Rosa Chacel). Muy destacada también es su labor asidua como traductora, particularmente de la lengua checa y de la obra poética de Vladimír Holan y Jaroslav Seifert. En 1997 recibió el Premio Nacional de Traducción por el conjunto de su obra. En el año 2000 recibe la Medalla del Mérito de Primera categoría de la República Checa por su labor como traductora y difusora de la literatura de dicho país y en 2007 recibe el X Premio Nacional de las Letras "Teresa de Ávila". Su poesía ha sido traducida a veinte idiomas.

La poesía de Clara Janés evoluciona desde la reflexión inicial sobre la amarga realidad social circundante en sus primeros libros hasta una lírica más introspectiva e indagatoria de su propia esencia interior a partir de obras como *En busca de Cordelia* (1975) o *Libro de alienaciones* (1980), donde la poeta da rienda suelta a su angustia existencial y a su frustración emocional. La lucha contra la alienación ha llevado a Janés, en opinión de Wilcox, a profundizar en la naturaleza de su condición de mujer, de modo que obras como *Eros* (1981) han sido definidas por el hispanista como “un cántico erótico-sensual al amor desde la perspectiva de la mujer”⁴⁵⁸. En este libro, la autora reivindica la sensualidad de la mujer adulta y ofrece una serie de “hechizos” para despertar el amor en los hombres, rescatando la figura de la bruja como depositaria de un conocimiento secular y como ser femenino marginal perseguido precisamente por sus enseñanzas. También en *Creciente fértil*, como veremos, domina la exaltación del cuerpo femenino y la expresión explícita de su sexualidad. En sus obras siguientes, finalmente, Janés depura su visión lírica a partir de reflexiones sobre la propia poesía, conformándose así los tres elementos principales que definen su obra.

⁴⁵⁸ John C. Wilcox, “Clara Janés: hacia su poemario de los años 80”, *AIH. Actas X*, 1989, págs. 353- 361, pág. 358. Consulta en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_038.pdf.

Obra poética. *Las estrellas vencidas* (1964), *Límite humano* (1973), *En busca de Cordelia y poemas rumanos* (1975), *Libro de alienaciones* (1980), *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Creciente fértil* (1989), *Emblemas* (1991), *Ver el fuego* (1993), *Diván del ópalo de fuego* (1996), *Rosas de fuego* (1996), *Arcángel de sombra* (1999), *Cajón de sastrero* (1999), *El libro de los pájaros* (1999), *Los secretos del bosque* (2002), *Paralajes* (2002), *Vilanos* (2004), *Fractales* (2005), *Huellas sobre una corteza* (2005), *Brancusi* (2005), *Espacios traslúcidos* (2007), *La indetenible quietud* (2008), *Río hacia la nada* (2010), *Variables ocultas* (2010), *Peregrinaje* (2011), *Las estrellas vencidas* (2011), *Movimientos insomnes* (2011), *Orbes del sueño* (2013).

El poemario *Creciente fértil* se abre con una cita sin identificar⁴⁵⁹ de Plutarco que constituye toda una declaración de intenciones: “La Sibila... con su voz alcanza miles de años por medio del dios”. En ella se nos plantea un viaje en el tiempo que nos lleva al mundo sumerio, hitita y babilónico para, desde la distancia en el tiempo y en el espacio, emprender una reconstrucción cultural que derribe los cánones patriarcales más íntimos. No es casual esta apelación a la Sibila como personaje que permite el acceso a los lugares donde se guardan los secretos y se esconden los designios del universo. La identificación con la bruja o la hechicera es considerada por Wilcox como uno de los rasgos característicos de Janés en su descripción del estado de la mujer en su obra⁴⁶⁰, pero, aún más, debe entenderse como una característica común entre las poetas de esta generación, que, según vimos, se afanan en reivindicar la figura de brujas, videntes y profetas como referentes de la herencia matrilineal, “no como extraños seres peligrosos, sino como modelos a emular” y que en el caso concreto de Janés implica una identificación con la sabiduría femenina milenaria, tal como Wilcox ha señalado también en las antiguas recetas de magia de la serie “Hechizos” del poemario *Eros*. Ya en la presentación que Rosa Chacel efectuó de Clara Janés con motivo de su primera lectura poética la calificó como “profetisa” y “sacerdotisa”⁴⁶¹, anunciando el carácter prospectivo y a la vez hermenéutico de la poesía de Janés.

⁴⁵⁹ Corresponde a Plutarco, *De Phytiae oraculis*, 6, que en realidad se trata de una cita de Heráclito (fr. 92 Diels, 75 Markovich, 34 Kahn): ‘Σίβυλλα δὲ μαινομένῳ στόματι καθ’ Ἡράκλειτον ἀγέλαστα καὶ ἀκαλλώπιστα καὶ ἀμύριστα φθεγγομένη, χιλίων ἐτῶν ἐξικνεῖται τῇ φωνῇ διὰ τὸν θεόν.’ (Plutarco, *Moralia*, ed. Gregorius N. Bernardakis, Teubner, Leipzig, 1891, vol. 3). “La Sibila con su boca furiosa, según Heráclito, pronunciando palabras graves, sin adorno ni perfume, alcanza miles de años con su voz a través del dios”.

⁴⁶⁰ John C. Wilcox, *Women Poets...*, págs. 256-272.

⁴⁶¹ Rosa Chacel, “Dos palabras”, en Clara Janés, *Kampa*, Madrid, 1979, pág. 98.

La Sibila, sacerdotisa encargada de enunciar los oráculos de Apolo⁴⁶², vaticinaba el futuro en estado de éxtasis, poseída por el dios, embriagada en todos sus sentidos por sustancias alucinógenas. En el poemario de Janés, el sujeto poético, henchido de entusiasmo en su sentido etimológico, se permite un distanciamiento de la realidad cultural de su época que le facilita una reconstrucción de las normas de conducta ajena a los parámetros patriarcales. Porque *Creciente fértil*, independientemente de otras consideraciones, constituye una ruptura radical con los códigos de conducta tradicionalmente reservados a la mujer. El alcance de esta ruptura solo es posible comprenderlo desde la mentalidad social de la época en que fue escrito el poemario, por cuanto supone la destrucción de una relación afectivo-amorosa sujeto/objeto que se había mantenido durante siglos en el imaginario colectivo de occidente.

Candelas Newton ha estudiado el poemario de Janés desde una interpretación revisionista del discurso cristiano y su base platónica sobre el amor en la tradición occidental efectuada a partir de una cultura ajena. A través de la intertextualidad con mitos procedentes de la región del Tigris y el Éufrates, “la hablante protagonista responde a la necesidad de emanciparse de los esquemas occidentales en busca de otros no marcados por dichos presupuestos”⁴⁶³. Newton señala la apropiación, la intertextualidad y la revisión de los planteamientos míticos del Antiguo Oriente como estrategias de Janés para articular una escritura femenina con voluntad radicalmente emancipadora. En esa construcción de un nuevo orden social y cultural, juega un papel relevante el “delirio” que invade al sujeto poético, por cuanto a través de él resultará posible el distanciamiento de lo aprendido. Newton relaciona este estado (explícitamente asumido en el poema 46: “cegada de delirio”) con formulaciones teóricas de la crítica feminista como las de Patricia Yaeger, quien reconoce el valor de emancipación de los códigos patriarcales que supone la “desviación” implícita en el delirio del discurso creativo de la mujer⁴⁶⁴.

La Sibila, pues, en permanente contacto con el misterio, permite abordar el discurso desde la irracionalidad del delirio causado por el contacto con la divinidad y plantear así, desde la fuerza esencial de los impulsos emocionales, una dialéctica inasumible de otro modo. La

⁴⁶² Grimal, *Diccionario*, 478-479.

⁴⁶³ Candelas Newton, “Mitopoesis, revisión y delirio en *Creciente fértil*, de Clara Janés”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, 1, otoño 1994, págs. 109-120, pág. 109.

⁴⁶⁴ Patricia Yaeger, *Honey-Mad Women. Emancipatory Strategies in Women's Writing*, Columbia University Press, Nueva York, 1988, págs. 241-242. Citado por C. Newton, *Ob. cit.*, pág. 111.

mayoría de los poemas están intercalados de versos antiguos hetitas y acadios, cuya fuente se cita, que actúan como conjuros mágicos de un ritual oficiado por la sacerdotisa, como fórmulas mistericas solo a través de las cuales sería posible llegar al auténtico sentido de las cosas.

Y el principal planteamiento que observamos en *Creciente fértil* viene fundamentado en una inversión radical de las jerarquías tradicionales en la relación amorosa, donde, como ya hemos visto en Juana Castro y, sobre todo, en Ana Rossetti, se trastoca la relación unidireccional del deseo amoroso que durante siglos ha dominado en la literatura canónica. En el poemario de Janés, la mujer abandona el rol de objeto asignado en los códigos dominantes y asume sin complejos el protagonismo en el diálogo amoroso. Porque básicamente eso, un diálogo amoroso, es *Creciente fértil*. El sujeto poético femenino, transmutado en las diosas babilónicas y sumerias, ordena al varón el modo en que debe comportarse en el juego sexual, se ofrece desnuda a la contemplación y a la acción erótica y convierte en objeto de placer y goce femenino al falo que durante siglos se había erigido como instrumento de dominación androcéntrica. La desarticulación de las jerarquías tradicionales en la relación amorosa y la proclamación del placer sexual en la mujer como una meta deseable sin prejuicios oscurantistas constituyen una revolución ideológica en el panorama lírico español que solo fue posible porque muchas otras barreras ideológicas y mentales habían sido superadas previamente en el orden social y cultural.

En un texto preliminar que antecede al poemario, Janés descubre sus cartas:

“Vi sus ojos en los ojos del Auriga y Estambul en la línea del cielo que se deslizaba de Delfos a Atenas. El sátiro de bronce señalaba el camino y yo avanzaba en retroceso hacia el origen, hacia los parajes mismos del Creciente Fértil (...). Yo era Istar descendiendo a la orilla del mar a saciar mi deseo (...) Yo era Inanna entonando el *u-lil-la*, coreado por la perdiz, tras la muerte del pastor. Yo era la sacerdotisa que tres mil años antes de Cristo dominaba el bisonte con una cinta mágica. Yo era la reina Subad engalanada. Yo era Ciro retrasando un año el ataque a Babilonia para castigar a un río que ahogara su corcel blanco (...).”

El sujeto poético se identifica con las divinidades y reinas del oriente asiático para abordar desde aquella visión ginocéntrica y panteísta de las primitivas diosas-madre una nueva interpretación del mundo, ayudada por ciertos modos de acercamiento al cuerpo y al sexo

propios de aquella cultura que resultan totalmente extraños al universo judeocristiano. Y uno de los modos principales en este poemario es el lenguaje, decididamente luminoso y de una descarnada sensualidad. Todos los poemas constituyen una invitación al goce, pero, en este universo de hedonismo ginocéntrico, sorprende encontrar un catálogo tan extenso de fórmulas para denominar al órgano masculino, omnipresente en todo el poemario (a diferencia de *Narcisia* de Juana Castro, con la que esta obra de Janés guarda tantos paralelismos, donde ya vimos que el hombre estaba completamente excluido y la mujer era autosuficiente para la consecución de su propio placer): “cedro de tan soberbio tronco” (1), “capullo” (8, 19), “pene candente” (10), “miembro oscuro” (27), “erecta la torre” (36), etc.

En este preliminar se explicita también el marco mitológico estructural en el que se desarrolla el poemario. Se trata de la reescritura en femenino de un mito oriental que transmite un esquema esencial: el dios de las tormentas desaparece a causa del pecado cometido, provocando la ruptura del ciclo vital en la tierra; la diosa inicia la búsqueda del dios para devolver la normalidad al proceso regenerador y, a través de una serie de ritos mágicos, garantizar la fecundidad. Este remontarse a tan antiguas formas de relación permite a la poeta plantear un marco convivencia en el que fuera posible eludir los roles patriarcales heredados e iniciar un nuevo modo en el que el dominio femenino fuera posible. Al igual que en *Narcisia* de Juana Castro, la diosa impregna de feminidad todo el universo y dirige el ritmo y los plazos del deseo masculino en una suerte de oficio religioso que culmina en el éxtasis báquico de una consagración pagana (poema 7), tras la cual la mujer se convierte en “sujeto erótico y creador y celebra una sensualidad libre de la oposición jerárquica”⁴⁶⁵.

Las alusiones a Delfos y Atenas en este preliminar nos avisan de que la mitología que la escritora emplea como material poético no es solo la sumeria o babilónica, sino que también la clásica está muy presente, aunque algo más oculta en una primera lectura. Explícitamente aparece nombrado Hypnos, como dios del sueño, en una simple mención nominativa sustitutiva (“Y sin dejar el abrazo de Hypnos/ me estrecharán tus brazos”, 24), pero alusiones a las transformaciones amorosas de Zeus podríamos adivinar en otros poemas, como el 14, donde encontramos ecos del mito de Leda poseída por el dios metamorfoseado en cisne:

⁴⁶⁵ S.K. Ugalde, *En voz alta*, págs. 80-81.

(...)

Yo con los pies por alto,
adopta tú la forma de algún ave.

(...)

o el 23, una composición a modo de rogativa propiciatoria que nos remite indirectamente a la lluvia dorada con la que Zeus fecundó a Dánae:

(...)

mira cómo me mata la sequía
a que tu ausencia me somete.

(...)

Por otro lado, ya desde el preliminar se ha indicado que un “sátiro de bronce” indica el camino en este recorrido iniciático inverso. El sátiro, genio perteneciente al cortejo de Dioniso representado con un enorme miembro viril perpetuamente erecto⁴⁶⁶, marca el contenido de este viaje explícitamente en el poema 10, donde la aparición de la diosa oriental adquiere formas semejantes al nacimiento de Afrodita:

Clavada en el ardor por la chicharra,
me acosan las columnas desnudas
que desgarran el azul de la tarde
y un sátiro de bronce,
con el pene candente, ronda mi oscura sed.
Sosteniéndose erectos con la mano los pechos
y ostentando en el pubis el tatuaje,
aparece la diosa invicta por las lluvias.
Y se despierta el agua abundante en las rocas.

4.4.2. Cosmos de María Victoria Reyzábal.

María Victoria Reyzábal nació en Madrid en 1944, aunque siendo aún niña se trasladó con su familia a Argentina, donde vivió hasta 1974. Poeta, narradora, ensayista y crítica, es

⁴⁶⁶ Grimal, *Diccionario*, 475.

Especialista en Lengua y Literatura y en su Didáctica y ejerció como Inspectora de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid, ámbito en el que ha publicado varios estudios y ensayos relacionados con la docencia. Su producción poética está formada por los siguientes libros: *Me miré y fue el océano* (1987), *Equilibrio de arenas y de viento* (1988), *Ficciones y leyendas* (1989), *Hasta agotar el éxtasis* (1990), *Oficio de profecías* (1991), *Cualquier yo es un otro* (1991), *Cosmos* (1999), *Instancias en la locura* (1999), *Ser en paradojas* (2001), *Acerca de amores moralmente inacabados* (2004), *M11M* (2009) y *El aroma de los días* (2010).

Sharon K. Ugalde estudia la obra de Reyzábal a partir del *nomadismo* formulado por Gilles Deleuze y Felix Guattari, Rosi Braidotti y Pierre Joris, como actitud que se define por “desentenderse del centro y abandonar el deseo unidireccional del dominio”. Reyzábal denuncia en su obra el contexto socio-histórico circundante en que predomina una estructura jerárquica excluyente y busca alternativas frente a la destrucción del ser íntimo y del bien colectivo. “Existe una relación estrecha –escribe Ugalde– entre el feminismo y el nomadismo porque ambos rechazan los grandes relatos fundacionales anclados en el centro de la cultura occidental, a favor de procesos metamórficos y límites porosos (...). Ambos subvierten una representación de la subjetividad que no toma en cuenta experiencias múltiples, cambiables y a veces contradictorias, definido por factores como la preferencia sexual y clase social”⁴⁶⁷.

Más en la línea de *Narcisia* de Juana Castro que en la de *Ludia* de Amparo Amorós, que enseguida analizaremos, situamos el poemario *Cosmos* de María Victoria Reyzábal, por lo que será de aplicación aquí mucho de lo observado cuando abordamos aquella obra. De nuevo nos hallamos ante un poema unitario de carácter creacionista, donde asistimos al nacimiento de una nueva deidad femenina como diosa de la fertilidad y generadora del universo todo como obra propia. Como advirtió Alberto Torés en una nota preliminar, en *Cosmos* se canta “la gestación del universo como devenido de una diosa fértil que va creándolo todo mientras alumbra el lenguaje”⁴⁶⁸.

Estamos de nuevo ante un proceso de revisión mítica en su vertiente de construcción de nuevos referentes icónicos una vez constatada la imposibilidad de que los arquetipos tradicionales, cargados de prejuicios patriarcales, puedan expresar cabalmente la nueva

⁴⁶⁷ Sharon Keefe Ugalde, “Configuraciones nómadas en la poesía de María Victoria Reyzábal”, en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº. 29 (2013), págs. 13-20, pág. 15.

⁴⁶⁸ Alberto Torés, “Preliminares” en María Victoria Reyzábal, *Cosmos*, Málaga, 1999, págs. 7-11, pág. 9.

sensibilidad femenina. Se hace preciso, pues, acercarse a una nueva cosmogonía que proporcione modelos nacidos a partir de la experiencia poética de las mujeres y que contrarresten una visión distorsionada largamente transmitida por una cultura de elaboración exclusivamente masculina. Para ello se acude de nuevo a las grandes diosas orientales de la maternidad, divinidades poderosas generadoras por sí solas de materia y energía y capaces de formular un guión de la existencia renovado en sus principios y desarrollos que permite profundizar en la imagen de la mujer como sujeto erótico y creador.

El nacimiento y naturaleza de la nueva diosa, innominada, que se crea a sí misma, aparece en el poema 1, donde asistimos a la vez a un juego metaliterario, por cuanto a la vez que el universo se va creando surge también la palabra que lo nombra y, síntesis de todo ello, aparece la poesía como único modo de comprensión y expresión de lo desconocido:

antes del tiempo
antes del espacio
mucho antes de las tinieblas
y el caos
entre el cero del universo
comenzó sin comenzar
a crearse a sí misma
dentro del vacío original
pura luz
comprendiéndolo-todo
primer aire aún sin firmamento
primer beso en la boca de la nada
primera gota de rocío estelar
primera rama florida inagotable
primer soplo de movimiento divino
se engendró contenida en su ser
erguida por los lugares aún no existentes
se nombró
y empezó sin empezar
pues siempre estuvo siendo
hizo el lenguaje desde su voz

para que creciera la razón de las cosas
en soledad absoluta
íntegra consciencia
perfecto amor omnímodo
dijo las galaxias
y entonces
todo fue
en un instante infinito
la poesía puso el fuego
profiriendo palabras-astros
para su realidad cósmica

En este proceso de reflexión metafísica que impone la lírica de Reyzábal, la diosa aporta su orden al universo (poema 2):

y el pensamiento
era un remolino asesino
una cascada que se destrozaba
contra las rocas
de la angustia
deshojando
obsesiones
hasta que al fin
se templó
calló
y empezó el sosiego

Se trata, como la Narcisia de Juana Castro, de una diosa de la fertilidad y autosuficiente, capaz de crear el mundo con sus manos (poema 3):

con las manos
acarreaba las mareas
contenía los huracanes
mientras en las lindes planetarias

las entrañas de la diosa
parían otra oportunidad
para los humanos

Como aquella, por encima de todo es una deidad ginocéntrica. La mujer está en la base de todo el proceso creativo y la cosmogonía del universo lleva su sello productivo (poema 32):

y reflexionó
a quién hacer partícipe
de los verbos sagrados
y desde su sabiduría
creadora del todo
concibió a las criaturas
en su corazón nacieron
excelsas madres
para los siete paraísos

También se señala la paradoja del carácter ensimismado de la nueva deidad, replegada en sí misma a la vez que generadora de todo lo ajeno. En el poema 31 hallamos esta alusión “narcisista” interpretada (otra vez como en la *Narcisia* de Juana Castro, y véase por tanto lo analizado allí) en clave positiva de autocontemplación y reconocimiento, que conlleva una satisfacción por la obra realizada:

miró
y nada estaba concluido
por ello
creó en círculos concéntricos
y vivió
luego
inclinada sobre su obra
concurrida
en el centro

Lo más original del poemario (o “poema-largo”) de Reyzábal lo constituye su reflexión metaliteraria sobre el propio lenguaje y su capacidad de crear lo que nombra. En el poema 34 se explicita particularmente esa fuerza creadora de las palabras, capaces de generar con su propia pronunciación la existencia del concepto que designan:

dónde reside
lo aún no pronunciado
cuándo vendrá a nos
el lenguaje completo

La apoteosis de esta glorificación del lenguaje como agente creador y a la vez de la poesía como mantenedora del orden en el universo la encontramos en el poema final del libro (poema 80), donde la palabra lírica se convierte en alimento imprescindible para el propio sustento de la diosa y de toda su obra creadora. No es que el lenguaje se convierta en poesía-profecía, como erróneamente aventura Torés, sino que la poesía se eleva a la categoría de sustento principal del universo, en elemento constitutivo fundamental que permite su cohesión y mantenimiento frente a las tinieblas y el caos de los orígenes, fundamentados, esos sí, en las incertidumbres de la profecía. La poesía es, pues, lo contrario de la profecía, porque la primera es explicación y análisis frente a la segunda, que solo trasmite inquietud.

tres columnas
tres gargantas
tres palabras
tres oídos
sostienen la tierra-cielo-infierno
cuando su poesía enmudece
aún se mueve el orbe
resurgen insignias antiguas
por un tiempo
pero la verdadera diosa
se repliega
y si no canta su mágica energía
la fertilidad desaparece
en negro se agujerea el cosmos

antes de alcanzar el cero
y comenzar a ser
nuevamente
profecía

4.4.3. *Ludia* de Amparo Amorós.

Nacida en Valencia en 1954, es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y ha dedicado su vida profesional a la enseñanza como profesora de educación secundaria de Lengua y Literatura Española. Su primer poemario, *Ludia*, lo publicó en 1983, tras conseguir el accésit del prestigioso premio Adonáis. Alentada por este reconocimiento, pronto aparecieron nuevas entregas de su obra: *El rumor de la luz* (1985), *La honda travesía del águila* (1986) y *Árboles en la música* (1995). Estos cuatro títulos constituyen, según propia declaración, el primer ciclo de su producción, que vendrá caracterizado por “el tono clásico y la tesitura alta; una voluntad de hacer esa gran poesía que expresa un pensamiento poético con la sensorialidad y apoyatura en la realidad suficiente para que se distinga netamente de un discurso filosófico aunque aspire, como él, a comunicar una visión del mundo, con sus propios procedimientos”⁴⁶⁹. *Quevediana* (1988), una colección de sonetos al modo quevediano dominados por un tono lúdico y satírico, implicó un significativo cambio de registro en su poesía intimista y reflexiva⁴⁷⁰. Amorós considera este libro una “excursión”, un texto marginal.

Tras la publicación de una recopilación antológica de su obra, titulada *Visión y destino. Poesía, 1982-1992* (1992), Amparo Amorós inicia una segunda etapa en su trayectoria creativa, con títulos como *Las moradas* (2000), *Carnet de baile* (2004) y *Variaciones presocráticas (1982-2005)* (2005). En su faceta de ensayista, la escritora valenciana se ha ocupado también del género poético, al que ha dedicado un estudio titulado *La palabra y el silencio (la función del silencio en la poesía posterior a 1969)* (1991).

⁴⁶⁹ Amparo Amorós, “Poética”, en S. K. Ugalde (ed.), *En voz alta*, págs. 735-737, pág. 736.

⁴⁷⁰ Marie-Claire Zimmermann, “*Quevediana* de Amparo de Amorós (1988). Homenaje a Quevedo y reescritura poética”, *Criticón*, nº 74, 1998, págs. 155-166.

Amorós no se incluye a sí misma en ningún grupo generacional en concreto (quizás, al parecer de Wilcox⁴⁷¹, por su propio inconformismo con la tradición poética androcéntrica), aunque algunos críticos la han situado en la poesía de los años 80 junto a los *novísimos*.

Ludia, que obtuvo el accésit del premio Adonáis en 1982, constituye solo en parte un “poema largo” al modo en que lo define Ugalde. Dividido en cuatro apartados (*Gestos*, *Visiones*, *Exilios* y *Juegos*), nos interesan básicamente aquellos poemas de la sección segunda en los que, al modo de la Narcisia de Juana Castro, se concreta en ellos el nacimiento de una nueva diosa que responde al principio ya enunciado de creación de una mitología personal ante la insuficiencia de respuestas que las poetisas encuentran en los mitos tradicionales. Este revisionismo mitológico es considerado por Wilcox como una de las características más distintivas de la poética postmoderna de Amorós⁴⁷².

Ludia se presenta en un poema del mismo nombre:

Y tú, Ludia, que hostigas la espesura
con tu paso de dardo,
revélame el secreto
de este juego de negras transparencias
que descienden dejando a nuestros pies
lo que nunca de forma estipulada
pudiera sernos dicho.
Y juntos inventemos
las imposibles reglas
de lo que sólo regirá el destino:
la asombrosa ecuación de la altura
de los árboles mismos
y su cima de fronda entrelazada
filtrando los reflejos
de la invisible luz.
Y que sea el azar quien determine
la flecha y el carcaj venturoso

⁴⁷¹ J.C. Wilcox, *Women Poets...*, pág. 277.

⁴⁷² Wilcox, *Women Poets...*, pág. 277.

de la hora más bella:
una lúcida muerte
que destelle en la sombra
su certera mirada
como estrella de sonoro diamante
en la desolación de esta noche total.

El nombre de la nueva divinidad se emparenta con el *ludus* latino: “juego”, pero también “escuela”, en una disemia que, siendo fundamental, ha pasado desapercibida a los críticos. Ambos principios (diversión y aprendizaje) aparecen formulados en el poema. La nueva diosa, a la que se dirige el sujeto poético a través del apóstrofe inicial, es una divinidad de la naturaleza, aficionada a la caza, como Diana, pero que, como la Sibila, es capaz de revelar secretos. El secreto que se pide descubrir es nada menos que el de “este juego de negras transparencias”, el secreto de la propia vida. Los versos aluden a un rito iniciático a través del cual se crearán (“inventemos”) nuevas reglas que rijan un destino, sin embargo, siempre gobernado por el azar, negando así validez a las formas convencionales en vigor. La idea resulta acorde con otros poemas del libro (por ejemplo, el inicial “No la menor distancia”) en los que se formula la voluntad de emprender una travesía vital en un viaje guiado por el azar imprevisible (“el acaso”) en busca de un destino incierto, quizás persiguiendo la belleza.

Amorós no revela expresamente una conciencia feminista de la que derive esta necesidad de innovar sobre las formas tradicionales (aunque Wilcox la incluya entre las poetas que ofrecen una “visión ginocéntrica” del mundo⁴⁷³), sino que la apelación a la nueva divinidad parece surgir más bien de una actitud vital que exige recorrer caminos ignotos, propicios para el aprendizaje como modo de experimentación personal. Los poemas que siguen al anterior son brevísimas composiciones en las que pudiera aludirse a la naturaleza de esta nueva figura mitológica, o también al propio desarrollo experiencial y emocional del viajero. En el primer caso estaríamos, de nuevo, ante una diosa libre e independiente:

Inútil perseguirte. Por las frondas
te buscas y te encuentras incesante,

⁴⁷³ Wilcox considera que la nueva diosa de Amorós es “una deidad que representa la posibilidad de desenredar o desacoplar a sí misma del *cul-de-sac* en el cual la cultura falogocéntrica occidental la ha llevado a ella y a todas las mujeres” (*Women Poets...*, pág. 279).

exenta como torre de campanas.

Una diosa creadora y autosuficiente, capaz de formar el universo con sus manos, como las grandes diosas maternas de la antigüedad oriental:

La arcilla era las manos que labraban
el pan de la memoria. Figuritas
pintadas y cocidas enlazando
con sus frágiles brazos las orillas.

Una definición en la que no falta la velada referencia al carácter narcisista del nuevo ser, un rasgo que, como ya vimos para el caso de la Narcisia de Juana Castro (e incluso de la deidad innominada de Reyzábal), se interpreta aquí de forma positiva, como reconocimiento de la propia personalidad (subvirtiéndose así las implicaciones peyorativas que la tradición asoció al mito de Narciso):

Cuando el espejo me tendió la imagen
mirarse fue reconocer un rostro.

El poema que hemos reproducido al principio (“Ludia”) contenía un tono pesimista en sus versos finales, asumiendo no solo que la muerte ha de ser el término inevitable del recorrido, sino que el momento presente también se halla inundado por la desolación, de donde nace la necesidad de desear nuevos horizontes. Los riesgos de conseguir las metas apetecidas subyacen, sin embargo, en la composición que cierra el libro, titulada “Midas”, un poema en prosa que reflexiona gravemente sobre la insatisfactoria consecución de los fines a partir de la oscura naturaleza del deseo, como expresa Luis Cernuda en el verso que encabeza el texto.

Midas

*Porque el deseo es una pregunta cuya
respuesta nadie sabe*
Luis Cernuda.

(...)

Inútil ya el camino que corona mi frente, alcanzo, al fin, lo absurdo de mis tenacidades.

(...)

Recuerdo (si la evocación fuese posible) haber caído con frecuencia en la trampa de los deseos insumisos.

Pero ahora sé que el origen de este descenso a los infiernos del silencio fue esa broma final que condena la estupidez a la consecución de sus enconos.

Esa larga espera interminable de alcanzar siempre lo querido describe la carcajada última que condena la obstinación del espejismo.

Y si la piedad no me pareciera más detestable que el olvido, tal vez gustara de escribir sobre mis alas clausuradas: Aquí terminó el hombre que alcanzó siempre lo que deseaba.

Y “Aquí” es la tumba. Al final de la vida, del camino, el viajero que invocaba a la diosa para que le descubriera los secretos del universo, acaba descubriéndolos por sí mismo. Es el resultado de la experiencia, que matiza las apetencias y calma los apetitos inalcanzables, al descubrir, como le sucediera a Midas⁴⁷⁴, que el impulso irrefrenable de nuestros deseos no es siempre el camino más adecuado para obtener la felicidad.

4.5. Las voces de Ítaca.

4.5.1. La *Ítaca* Francisca Aguirre.

Francisca Aguirre nació en Alicante en 1930. Es hija del pintor Lorenzo Aguirre, que sufrió persecución durante la guerra civil. Su familia huyó a Valencia, Barcelona y posteriormente a París, desde donde pretendía emigrar a América. Tras el regreso a España, su padre fue ejecutado por la dictadura del régimen del general Franco en 1942. Este hecho y sus consecuencias familiares marcaron la vida de Aguirre. Mientras su padre estuvo encarcelado, asistió a un colegio de monjas para hijos de presos políticos; luego, se hizo autodidacta a la fuerza. A los 15 años comenzó a trabajar en la empresa privada y allí se mantuvo hasta 1963.

⁴⁷⁴ Midas es un rey de Frigia que, según Ovidio (*Met.* 11.85-145), devolvió a Sileno, que se había extraviado, al cortejo de Dioniso. Este, en recompensa, le ofreció realizar el deseo que le formulase. Midas pidió que todo lo que tocase se convirtiera en oro y así se cumplió. Pero al llegar la hora de la comida, no pudo ingerir alimentos ni bebidas porque todo se transformaba también, al tocarlo, en el preciado metal. Hambriento y sediento, el rey hubo de pedir de nuevo al dios que le retirara el don.

Desde pequeña sintió gran pasión por los libros: “La realidad que me rodeaba de pequeña era terrible y me refugié en la lectura. Recuerdo que alquilábamos libros y leíamos todo lo que caía en nuestras manos”, ha declarado. Su afición a la lectura la lleva a hacerse socia del Ateneo de Madrid, cuya tertulia, dirigida por el poeta José Hierro, comienza a frecuentar. Allí conoce al poeta Félix Grande, con quien se casa en 1963. Ambos acuden a otras tertulias literarias, como las del Café Gijón, la Revista Ínsula o el Instituto de Cultura Hispánica, donde se relacionan con escritores como Gerardo Diego, Francisco Umbral, Eladio Cabañero y, sobre todo, Luis Rosales, que se convierte en su maestro y referente moral. Tras dejar la empresa privada, desarrolla trabajos en el mundo editorial: corrección de pruebas, traducciones y redacción. A partir de 1971 trabajará en el Instituto de Cultura Hispánica, hasta su jubilación.

Aunque escribía versos desde la adolescencia, hasta 1972, con 42 años, no publicó su primer libro. “Hacia los 30 años –dice en una entrevista– tenía tres carpetas con muchos poemas, dos libros de cuentos y una novela. Un día cayó en mis manos un poema de Kavafis titulado “Los bárbaros”, y algo en mí cambió. Quemé las tres carpetas y empecé a escribir *Ítaca*”⁴⁷⁵. Tardó seis años en terminar de escribir la obra, “porque no paraba de corregirla”. *Ítaca* recibió en 1971 el premio de poesía Leopoldo Panero. A partir de entonces alterna la publicación de obras poéticas (*Los trescientos escalones*, 1977; *La otra música*, 1978; *Ensayo general*, 1996; *Pavana del desasosiego*, 1999, entre otros) con algunas incursiones en la prosa, como la colección de relatos *Que planche Rosa Luxemburgo* (1995) o su libro de recuerdos *Espejito, espejito* (1995). En 2000 la editorial Calambur publica *Ensayo general. Poesía completa 1966-2000*. En 2011 gana el Premio nacional de Poesía con su poemario *Historia de una anatomía*, libro con el que también había ganado el Premio internacional Miguel Hernández 2010.

Aunque por su edad Francisca Aguirre pertenecería a la generación de los 50, como Gil de Biedma o Claudio Rodríguez, la tardía publicación de su primera obra (*Ítaca*, 1972) la excluyó de las antologías generacionales, que son las que, en definitiva, marcan el canon para los estudios posteriores, por lo que su figura quedó un tanto oscurecida hasta que las antologías de los años ochenta y posteriores sobre mujeres poetas la recuperó de nuevo. Su

⁴⁷⁵ *El eco hernandiano, Revista digital de la Fundación Cultural Miguel Hernández*: http://www.elecohernandiano.com/numero_32/entrevistas_premiados/francisca_aguirre.html (consulta: 5-2-2014).

poesía, en palabras de Lorenzo Oliván, nos habla “desde un yo complejo, indagador, que va construyendo su perfil ético. Su acento más peculiar es el de un desasosiego asombrado, en pugna, que no se entrega: el de un intimismo que escarba ciego en la vida, buscando refugios y luz en el vacío”⁴⁷⁶. Emilio Miró, por su parte, ha definido su escritura como “un documento palpitante de vida, pero, a la vez, encauzado, controlado por un sólido rigor intelectual”⁴⁷⁷.

Su obra poética está formada por los siguientes libros: *Ítaca* (1972), *Los trescientos escalones* (1977), *La otra música* (1978), *Ensayo general* (1996), *Pavana del desasosiego* (1999), *Ensayo general. Poesía completa 1966-2000* (2000), *Triste asombro* (2002), *Memoria arrodillada. Antología* (2002), *La herida absurda* (2006), *Nanas para dormir desperdicios* (2007), *Historia de una anatomía* (2010).

El primer libro de Francisca Aguirre tiene un título rotundo y de inequívocas referencias: *Ítaca*. Pero *Ítaca* no es para Aguirre un espacio físico, sino un lugar en el tiempo. Es un destino sobre el que volver la mirada y hacerse las grandes preguntas íntimas del ser humano, con la seguridad de que allí no vamos a encontrar ninguna respuesta, sino más incertidumbres. Para Lorenzo Oliván, “Francisca Aguirre se sirve del mito de Penélope y Ulises para cifrar, con cierto distanciamiento, el sentimiento de pérdida, de la soledad, el aislamiento, el desamparo. Tales sentimientos quedan así potenciados, redoblados de universalidad, gracias a ese sustrato cultural”.⁴⁷⁸ Pero la *Ítaca* de Aguirre no es un decorado culturalista que sirva de marco a una poesía evasiva, sino un escenario óptimo para la reflexión profunda sobre el tiempo y sus circunstancias. Francisca Aguirre, escribe Emilio Miró “sabe fundir vida y mito, realidades personales y cultura universal” y “transitar con soltura y hondura, con ligereza y gravedad, por las fecundas y fecundadoras galerías de la poesía simbolista”⁴⁷⁹.

El libro constituye un precedente de los “poemas largos” que S. K. Ugalde⁴⁸⁰ ha considerado expresivos de la “subjetividad femenina” en las poetisas españolas de fin de siglo. Todos ellos (cita siete títulos) tienen en común la existencia de una narración subyacente que

⁴⁷⁶ Lorenzo Oliván, “Palabras verdaderas”, en *Poesía en el campus*, número 52, dedicado a Francisca Aguirre, marzo 2007, págs. 5-7, pág. 5.

⁴⁷⁷ Emilio Miró, “Mester de vida”, en *Poesía en el campus*, número 52, dedicado a Francisca Aguirre, marzo 2007, págs. 8-14, pág. 10.

⁴⁷⁸ Lorenzo Oliván, *Ob. cit.* págs. 5-6.

⁴⁷⁹ Emilio Miró, *Ob. cit.*, pág. 9.

⁴⁸⁰ Sharon Keefe Ugalde, “El poema largo femenino en la España actual”, *AIH, Actas IX*, 1992, págs. 173-180.

unifica las divisiones textuales internas. En opinión de Ugalde, la elección de esta forma de expresión poética pretende la reivindicación por parte de la mujer de su papel en la esfera pública, recogiendo y transformando los elementos del imaginario patriarcal contenidos en la épica monológica. La fórmula, además, permite la narración de “la herencia mítica, histórica y cultural de la colectividad” con voz de mujer, como ocurre no solo en la *Ítaca* de Francisca Aguirre, sino también en obras como *Narcisia* de Juana Castro, *El don de Lilith* de Andrea Luca, o *Un nombre para Laila* de Carmen Albert, donde se revisan los mitos bíblicos y grecolatinos corrigiendo el papel secundario aplicado a la mujer por la tradición. Todos estos poemas-libro coinciden, finalmente, en una reivindicación literaria del yo femenino histórico (que consideran secularmente silenciado por los usos patriarcales transmitidos) y en una explicación total de la cultura en clave femenina.

Quizás podamos concluir que el tema central del libro sea la soledad, en un doble nivel de intervención literaria: la soledad íntima de la autora, de tintes existencialistas, que busca respuestas a través de la escritura, y su correlato mítico encarnado en la figura de Penélope, personaje entregado cruelmente a la angustiosa soledad del abandono y la desesperanza. Según Ana Valverde Osán, lo que aquí escuchamos es “la voz de una mujer abandonada que quiere ser oída en la cultura patriarcal de una España aún franquista”⁴⁸¹.

El libro está estructurado en dos partes: “El círculo de Ítaca” y “El desván de Penélope”. En la primera, en torno a la espera de Penélope hasta el regreso del marido ausente, se produce una fusión entre la voz del personaje mitológico y el propio sujeto poético, de modo que se expresan experiencias compartidas, anhelos comunes. Es lo que Carnero ha definido como “usar la primera persona y al mismo tiempo eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del yo mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que el autor siente y procurando reconstruir imaginativamente esa coyuntura con los suficientes elementos objetivos y descriptivos para que el lector pueda reconstruirla también”⁴⁸². A través de este recurso, por primera vez en la literatura española escuchamos la voz de Penélope que nos ocultaron Homero y todos los hombres escritores que la trajeron continuamente a sus obras desde entonces. Es decir,

⁴⁸¹ Ana Valverde Osán, *Nuevas historias de la tribu: el poema largo y las poetisas españolas del siglo XX*, Peter Lang, Nueva York, 2007, pág. 41.

⁴⁸² Guillermo Carnero, “Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer” en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España, Madrid, Orígenes, 1990*, págs. 19-35.

escuchamos ahora la voz de Penélope desde la interpretación de una mujer poeta y lo que nos dice destruye muchos de los tópicos sociales y literarios transmitidos hasta el momento. No es todavía propiamente una interpretación feminista del mito, pero sí lo suficientemente rompedora como para abrir un camino transgresor que ya no se abandonará hasta nuestros días. Asistimos, pues, a una reescritura del mito femenino a través de una voz largamente silenciada, la de la propia mujer, la de Penélope, que hasta ese momento solo hablaba por boca de varón (pues incluso cuando habla la propia Penélope en las obras clásicas y posteriores, lo hace con palabras escritas por varones, que reproducen el modo en que el hombre comprende y traduce la sensibilidad femenina, pero no la sensibilidad femenina en sí misma). La segunda parte, en cambio, se centra más en la confesión autobiográfica y el monólogo íntimo directo, dejando en un segundo plano la intercesión mitológica, aunque no falta quien ha interpretado este segundo bloque como “una reflexión de la experiencia de Penélope a partir del retorno de Ulysses (*sic*) y un examen de sus relaciones conflictivas con él por medio de un viaje a través del tiempo y del recuerdo”⁴⁸³.

En la primera parte del libro (“El círculo de Ítaca”) podemos distinguir, a su vez, dos grupos temáticamente diferenciados de poemas. Por un lado encontramos aquellos en los que Ítaca se convierte en un marco de referencia espacial y, sobre todo, temporal, sobre el que volcar las inquietudes existenciales del yo poético. El sujeto lírico acude al mar que rodea la isla con el ardiente deseo de hallar respuestas a sus anhelos íntimos, una explicación al sentido de la vida y una explicación por las pérdidas y el vacío, pero en el mar no halla consuelo, sino un refuerzo de su angustia vital:

(...)

Había agrupado todo mi territorio en la retina

y fui con él al mar: era

tan suyo como mío.

Ítaca y yo fuimos al minotauro acuático

para pedir socorro

y el mar nos respondió: socorro.

Triste fiera: socorro.

(...)

[“Triste fiera”]

⁴⁸³ A. Valverde Osán, *Ob. cit.*, pág. 41.

El planteamiento mítico participa de la división convencional de roles adjudicados tradicionalmente al hombre y la mujer. Ulises partió a Troya en busca de su destino mientras Penélope aguardaba pacientemente su regreso. Ítaca es el paradigma de la espera, donde cualquiera toma conciencia de las ausencias y asume su parte de responsabilidad en ellas:

¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca?

¿Quién no conoce su áspero panorama,
el anillo de mar que la comprime,
la austera intimidad que nos impone,
el silencio de suma que nos traza?

Ítaca nos resume como un libro,
nos acompaña hacia nosotros mismos,
nos descubre el sonido de la espera.

Porque la espera suena:

mantiene el eco de voces que se han ido.

Ítaca nos denuncia el latido de la vida,
nos hace cómplices de la distancia,
ciegos vigías de una senda

que se va haciendo sin nosotros,
que no podremos olvidar porque
no existe olvido para la ignorancia.

(...)

["Ítaca"]

Ítaca nos descubre a nosotros mismos, porque la isla no es un espacio exterior, sino que habita dentro de nosotros y halla ahí su justificación:

(...)

Desde fuera, la isla es infinita:

una vida resultaría escasa
para cubrir su territorio.

Desde fuera.

Pero Ítaca está dentro, o no se alcanza.

(...)

["Desde fuera"]

Ítaca es el destino fatal del náufrago de la vida, donde la desdicha reúne a los necesitados de aliento:

Pero aquí nadie viene voluntariamente,
nadie quiso seguir esta ruta,
ninguno vino a fondear en la bahía.
Sólo llegan los náufragos,
los doloridos seres que arroja la marea,
los desolados que ni pañuelo tienen,
sólo ellos llegan y sólo ellos son
los asombrados visitantes de la isla.
(...)
son un cortejo disgregado,
un arenal en marcha:
ellos podrían ir a cualquier parte:
porque donde ellos van allí comienza Ítaca.

[“Los camaradas”]

En este territorio de sombras y soledades, fabricado para la nostalgia, escuchamos una voz de mujer. Es la voz de Penélope, que por primera vez suena distinta en la literatura española. No lo hace ahora conducida por los prejuicios patriarcales de una larga tradición impuesta, sino con la frescura y novedad de un sentimiento propiamente femenino. No es un hombre quien la hace hablar suplantando su personalidad, sino una mujer la que toma las riendas de su discurso. Quizás no haya todavía en Francisca Aguirre una pretensión subversiva y su transgresión sea solamente sobrevenida, al leer sus versos tras la auténtica revolución de la poesía escrita por mujeres en los años 80, pero en los poemas que constituyen el segundo grupo de “El círculo de Ítaca” encontramos cómo nace la rebeldía en las palabras de la esposa fiel, cómo tantas convicciones transmitidas durante generaciones por la épica y la lírica masculina se tambalean y surge la duda donde antes solo había certezas indiscutibles.

Penélope se acerca al mar diariamente a lanzar su queja:

(...)
Sólo tú, empujón húmedo,
escuchas

esta desolación
que te añado a diario
como si fuese tu alimento.
Sólo tú, sólo tú acaso entiendes:
Telémaco sigue creciendo.

["Sísifo en los acantilados"]

La presencia de Telémaco en el mito es la constatación de un futuro, del mismo modo que Ulises representa el pasado. El crecimiento del hijo pone crudamente de relieve el tiempo de ausencia del padre y abre las dudas sobre el regreso y su papel en el futuro, un futuro en el que la esposa ha dejado de creer: "Eres como un oráculo que no cree en el futuro" ["El oráculo", v. 17]. Su deber, no obstante, la obliga al consuelo del menor, angustiado, como ella, por el miedo de la espera:

(...)
Y si el miedo sigue creciendo,
apoyar una espalda contra otra. Alivia.
Infunde cierta seguridad
mientras dura la espera, Telémaco, hijo mío.

["La espera"]

Todavía en estos poemas se confunde la voz del mito y la del sujeto poético, pero la primera se va haciendo paulatinamente más clara, más definida.

Has ido una vez más hasta la orilla
y esta vez has mirado el horizonte
con la avidez del fugitivo.
te has preguntado con tristeza
quién notaría en Ítaca tu ausencia.

(...)

["El oráculo"]

El relato mitológico de Aguirre comienza a apartarse del original. La voz de Penélope suena cada vez más desacostumbrada. La esposa fiel sueña ya con escapar de Ítaca. Penélope

y Francisca Aguirre, ambas a la vez, miran hacia atrás como la mujer de Lot⁴⁸⁴ y contemplan un pasado que no les satisface por completo, que desearían disolver, como una estatua de sal, en acto formal de toma de conciencia:

(...)

Y he visto, con asombro y espanto,
este andamiaje de segundos
borrándose bajo un acuoso salitre,
y he luchado desesperadamente
contra esa solidez de sal y lágrima
que poco a poco me va inmovilizando.

[“Espejismo: Penélope y la mujer de Lot”]

Penélope, cuando llega la noche, desteje su manto según ordena la preceptiva homérica, pero no lo hace ahora con la fe de la enamorada que ha urdido una estrategia para diferir la decisión que los pretendientes le exigen, sino que oímos esta vez en ella un desgarró existencial (existencialista) que no conocíamos en los antiguos hexámetros:

(...)

Hay un desastre tierno y descompuesto
en las últimas horas de este día
que ha pasado lo mismo que los otros,
e igual que ellos ha alcanzado
esa hermosura ardiente
de todo cuanto se asoma hacia la nada.

(...)

[“Penélope desteje”]

Y llega, por fin, la hora del regreso, y con él la decepción, la constatación de que ya nada es igual de lo esperado, que tan larga ausencia no ha sido en balde. Francisca Aguirre

⁴⁸⁴ Ugalde señala la frecuencia con la que las poetas de esta generación aluden en sus versos a la mujer de Lot “canonizada como mujer sin nombre, sin voz e inmovilizada”. El hecho se explica porque el personaje “expresa una protesta en contra de la subyugación y una petición de autonomía, y, a veces, simboliza el poder que está al alcance de la mujer que se atreva a mirar hacia atrás en busca de la subjetividad robada”. S.K. Ugalde, Estudio preliminar a *En voz alta*, págs. 81-90.

afronta líricamente este sentimiento en una gradación expresiva que constituye en sus diferentes niveles un prodigio de arquitectura sentimental. Primero, la resignación de lo inevitable:

(...)

Un viento de regreso silbó una madrugada:
despertar fue asomarse a un campo de batalla solado.

La luz fue descubriendo la figura sentada
que acariciaba compasivamente la tela dactilar,
su patrimonio de trabajo y de horas,
sus madejas de canas.

(Una costumbre de quietud
y una tristeza como un perro a sus pies
la rodearon de silencio).

(...)

[“El viento en Ítaca”]

Enseguida, la esposa busca respuestas y comprende tras breve conversación que el héroe no vuelve solo: que Circe, Nausícaa y las demás vienen con él (“Con él están como una nostalgia/ que fuera ya una culpa”). El recién llegado ya no es el mismo y se cuestiona el retorno tan deseado cuando parecía imposible (“Ha vuelto. No sabe bien a qué”). La primera reacción de la mujer, como su educación patriarcal les ha enseñado, es culparse a sí misma de la desolación del esposo a su regreso (“Soy para él peor que una traición”).

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.
Muy breve es el diálogo. Pues
la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano.
En su mirada yo escucho sin embargo
respuestas como el mundo.
A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,
Nausicaa con su juventud.
Con él están como una nostalgia
que fuera ya una culpa
las vidas y los rostros de las que amó,

el encanto implacable de cuanto arriesgaba
y la alegría de una entrega
más allá de sentimientos y moral.
Ha vuelto. No sabe bien a qué.
Pues más que a morir le teme a envejecer.
Sospecha de la calma como si contuviera un virus.
Soy para él peor que una traición:
soy tan inexplicable como él mismo.

[“La bienvenida”]

Pero, de repente, y aquí está la novedad, la esposa –y con ella Francisca Aguirre– reacciona como nunca se hubiera esperado. Primeramente, en el poema “El objeto” Aguirre se adelanta al menos una década a la inversión de los roles tradicionales sujeto-masculino/objeto-femenino que alcanzará su máxima expresión en los poemas de Ana Rossetti y las autoras de su generación. La osadía de Aguirre supone no solo un desafío a la tradición de la poesía amorosa, que había convertido a la mujer únicamente en objeto de seducción, sino un modo radical de iniciar la transformación de la propia identidad de la mujer en un momento en el que la sociedad española todavía no se planteaba abiertamente esta revisión de los roles sociales.

En el poema “El objeto”, Ulises, a quien no se nombra, se cosifica, se convierte en algo, en un objeto que se pierde y se encuentra, en un material intercambiable que se comparte. El planteamiento de Aguirre es más atrevido por cuanto acepta con naturalidad que dos mujeres se repartan a un hombre, abriendo de este modo una tremenda brecha en la costumbre social española y en la norma moral de la época, todavía muy lejana de los locos ochenta donde toda libertad fue posible.

Líricamente, resulta pertinente señalar que el poema se abre con un “yo” y termina con un “nosotros”, el de Penélope y Nausícaa unidas por el mismo varón. La idea responde a la creencia compartida por las poetas de los 50 y los 70 de que “la experiencia íntima y personal de ser mujer es también colectiva”⁴⁸⁵, hasta el punto de que el compromiso colectivo en la

⁴⁸⁵ S.K. Ugalde, Estudio preliminar a *En voz alta*, pág. 30.

denuncia de la subyugación femenina llega a convertirse en un tema central de las poetas de estas generaciones.

Un día fui a buscarlo. Y ya no estaba.
Lo busqué, inútilmente, por los sitios
en donde yo sabía que podría encontrarlo.
Y no estaba.
Pensé que no se había marchado:
pensé que se lo habían llevado.
Y preguntando pasé mucho tiempo.
Nadie respondió. Nadie.
Y un día comprobé que estaba aquí de nuevo.
Lo habían vuelto a traer.
Aunque en el tiempo de su ausencia
se había modificado en algo:
era como yo recordaba, pero también distinto.
Me pregunté a quién pertenecía.
Mientras yo no lo tuve pensaba que era mío.
Ahora
alguien seguramente preguntaba,
como yo en otro tiempo.
Alguien buscaba inútilmente
quejándose de un robo semejante a mi robo.
Tardaríamos mucho en comprender
que nadie nos daría una respuesta.

Penélope y Nausicaa
seguirían tejiendo y destejiendo.

Finalmente, el poema “El extraño”, aunque se incluye en la segunda parte (“El desván de Penélope”), constituye el colofón lógico de toda esta primera serie que venimos analizando. La esposa, en contra de todas las convenciones transmitidas durante siglos de dominio patriarcal, toma conciencia de su identidad y rechaza íntimamente al esposo extraño, a quien observa con desconfianza. Es una reflexión interior, prisionera, marcada gráficamente en el

texto con los signos de paréntesis que enmarcan el poema, como si la voz poética no se atreviera del todo a gritar abiertamente semejante rebeldía. Con este poema caen siglos de topicidad mitológica y una inesperada voz femenina se alza para ofrecer otra visión del regreso, una visión de la esposa a quien tantos años de espera habían llevado a sublimar al hombre hasta tal extremo que ninguna realidad podría ya cubrir las expectativas creadas. Francisca Aguirre desarrolla magistralmente el sentimiento a través de la dualidad del extraño, el otro, que sustituye al esperado, que ya no existe, al igual que Penélope ya no es la misma de cuando la partida. Se ha producido un proceso adquisitivo de autosuficiencia que ya no necesita de la presencia protectora del marido a cualquier precio. La ruptura con la literalidad del mito no es aquí sino un pequeño avance de lo que después veremos en las poetisas del fin de siglo.

(Hay un extraño que visita mi hogar.
Viene a las mismas horas en que él solía venir.
Habla un parecido lenguaje, aunque con acento distinto.
No sé de dónde viene, cuánto tiempo piensa quedarse.
Me trata con afecto y a veces con ligero cansancio.
Le preocupan mis cosas —sabe mucho de mí—.
Pienso que debe ser amigo suyo,
pero sin duda es un amigo desleal:
presiento que lo odia.
A mí me asusta todo esto.
No sé cómo lo he de tratar,
cómo habré de decirle que no es ésta su casa.
No quisiera llegar a ofenderlo:
hay demasiado parecido en él con el otro, que amo.
Y cuando está callado hasta yo misma los confundo.
Estoy muy asustada:
tengo miedo a que se quede para siempre.
Porque si éste se queda
yo sé que nunca más volverá el otro.)

A modo de conclusión, podemos decir que en la *Ítaca* de Francisca Aguirre encontramos, por un lado, las mismas tendencias que exhiben los poetas canónicos de su

generación (preocupaciones existencialistas y ético-sociales) y, por otro, algunos de los impulsos definitorios de la poesía escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo XX en su intento de ruptura de la construcción patriarcal de la feminidad. El libro en su conjunto se inserta en la revisión de lo que, siguiendo a L. Lipking⁴⁸⁶, Ugalde ha denominado “poética de la mujer abandonada”⁴⁸⁷. El ser abandonada por el hombre era un destino natural de la mujer entregada por entero a él y sin más ocupaciones que las de servicio al protector. La sublimación estética del abandono contribuía a perpetuar la subyugación, situación frente a la que se alzan las poetisas desde una posición de sujeto activo. En *Ítaca*, la inmovilización y los deseos de huir que en un primer momento produce el abandono y su larga espera desembocan en una toma de conciencia identitaria que conduce al rechazo del esposo cuando se produce el regreso. La soledad, inicialmente una condena, se convierte ahora en estado deseable frente a las incertidumbres de un objeto transformado, que ya nunca podrá responder a lo deseado durante tantos años de espera, por haber actuado el tiempo como elemento desestabilizador.

La denuncia del enclaustramiento de la mujer en la sociedad patriarcal adquiere una colosal imagen en *Ítaca* con la figura de la isla, considerada por Wilcox “metáfora espacial de una prisión (psicológica y emocional)”⁴⁸⁸. La isla posee fronteras naturales (el mar: “Desde fuera/ las aguas son caminos/ -desde la playa son sólo frontera-”, en “Desde fuera”, vv. 12-14) y artificiales, alusivas de las creaciones mentales y culturales que frenan la realización individual (véase el poema “El muro”), todas las cuales impiden la huida anhelada en el poema “El oráculo”. La expresión de este símbolo carcelario de la vivencia femenina, de la mujer atrapada en su entorno doméstico, en un mundo prefabricado a gusto del varón, busca “hacer visible la experiencia de la reclusión desde la perspectiva de las mujeres” en confrontación con el discurso hegemónico⁴⁸⁹. Por su parte, la consideración de la isla como una prisión constituye a la vez una ruptura transgresora de la estimación del espacio mítico como un lugar al que se anhela volver, según el tópico transmitido por muchos siglos de historia de la literatura. La innovación literaria de Aguirre –común en la revisión feminista de los mitos patriarcales– implica una drástica inversión del mito, mediante una estrategia que dota de connotaciones negativas a un lugar tradicionalmente idealizado y que, mediante un proceso metonímico (que

⁴⁸⁶ Laurence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.

⁴⁸⁷ S.K. Ugalde, Estudio preliminar a *En voz alta*, pág. 59.

⁴⁸⁸ J.C. Wilcox, *Women poets...*, pág. 235.

⁴⁸⁹ S.K. Ugalde, Estudio preliminar a *En voz alta*, pág. 36.

Rosa Romojaro llamaría “hipóstasis simbólica”⁴⁹⁰), se había convertido en símbolo antonomásico del regreso deseado al hogar.

Otras obras

La presencia del mito en el resto de la producción poética de Francisca Aguirre es más circunstancial. De las tres partes en que se divide *Ensayo general* (1996), la primera está constituida por siete textos prosísticos, en forma de monólogo, que abordan problemas universales desde la mitología y la cultura clásicas. Así, en el texto titulado “Casandra”, Aguirre advierte –tan inútilmente como lo hiciera la hija de Príamo⁴⁹¹– del peligro que acecha a la humanidad desde dentro de ella misma:

“Me ha sido dado conocer que la estirpe de los humanos, ese extraño y doloroso proyecto abandonado por los dioses y que tal vez jamás vuelvan a retomar, esa famosa estirpe a la que pertenezco, vive en la necia confianza de un destino sagrado. Tenéis el corazón parado en la hora incierta de la felicidad. Y así, desprevenidos, no os apercibiréis de la fiera antropófaga que lo habita”.

Y en “Cronos”, el más joven de los Titanes⁴⁹² reflexiona sobre los conceptos de tiempo y memoria:

“Sé que en algún momento fui el principio, la iniciación de algo. Pero no puedo recordar mi historia, aunque tengo lenguaje. Me abruma una vaga sensación de espanto, una aciaga sospecha interminable y una desolación desasistida. Algo dentro de mí clama venganza, algo dentro de mí grita y reniega. Me parece que soy un asesino. Vivo para matar”.

⁴⁹⁰ Rosa Romojaro, *Funciones del mito...*, pág. 60-63.

⁴⁹¹ Casandra es hija de Príamo y Hécuba, reyes de Troya. Recibió de Apolo el don de la adivinación como regalo amoroso pero, al no ser correspondido por ella, el dios la condenó a que nadie creyera sus profecías.

⁴⁹² Crono es el último de los Titanes, hijos de Úrano y de Gea. Tras la emasculación de su padre, gobernó el universo y, casado con su propia hermana Rea, iba devorando a sus hijos a medida que nacían para impedir el cumplimiento de una profecía según la cual sería destronado por uno de ellos.

En “La troyana”, finalmente, descubrimos a Helena reconociendo el don profético de Casandra⁴⁹³, pero advirtiéndolo, aun así, su inutilidad, actitud emancipadora en la que podemos rastrear una voluntad de realización personal ajena al determinismo divino:

“Puedes seguir gritando tus pueras profecías. A pesar de los dioses, a pesar de sus iras, hay algo, desdichada, que tú no conocías: si volviese a nacer, de nuevo volvería a aferrarme a sus brazos y a entregarle mi vida. Porque a veces, Casandra, el saber es inútil. Te lo dije aquel día”.

En la segunda parte del poemario, titulada “Los cantos de la troyana”, encontramos treinta y dos sonetos de factura clásica en torno a la soledad y el amor. En uno de ellos hallamos, de nuevo, una referencia explícita a la “troyana” (¿Casandra?) en la invocación inicial del primer verso. El poema es una exhortación a vivir y a amar por encima de toda racionalidad, sin que podamos distinguir con exactitud si acaso las alusiones del relato lírico se refieren expresamente al personaje mitológico o más bien a una circunstancia particular del propio sujeto poético:

Troyana, no reniegues de tu vida,
porque esa vida es todo lo que tienes:
defiende lo que late entre tus sienes
y sabe que el olvido es homicida.

Troyana que una vez fuiste vencida
por un amor que se llevó tus bienes
y a cambio te dejó como rehenes
el silencio y la ausencia pervertida.

No creas lo que ves, porque es mentira,
oye a tu corazón desesperado
que se niega a morir entre los yelos.

Atrévete a atizar su vieja pira,

⁴⁹³ Cuando Paris regresa a Troya con Helena, Casandra predijo que aquel rapto provocaría la destrucción de la ciudad, pero nadie la creyó.

déjalo sucumbir carbonizado:

¡qué mejor forma de insultar los cielos!

4.5.2. La *Odisea* de Luisa Castro.

Luisa Castro Legazpi nació en Foz (Lugo) en 1966, dentro de una familia dedicada al trabajo en el mar. Publicó sus primeros artículos en *El Progreso* y *El Faro de Vigo* a los 16 años. En 1984 comienza sus estudios de Filología Hispánica en Santiago de Compostela y publica su primer poemario, *Odisea definitiva*. A los 19 años recibe el premio Hiperión de Poesía por *Los versos del eunuco* (1986). Pronto se traslada a Madrid, donde colabora como articulista en diversos medios de comunicación y se licencia en Lingüística Hispánica por la Universidad Complutense. En 1990 recibe el Premio Rey Juan Carlos de Poesía por *Los hábitos del artillero* y publica su primera novela, *El Somier*, finalista del Premio Herralde.

Desde entonces combina su actividad creativa como novelista y poeta, y amplía sus estudios en Urbino (Italia) y en Nueva York, a donde se traslada en 1993 con una beca Fulbright para realizar estudios de cine. En 2001 recibe el premio Azorín por su novela *El secreto de la lejía* y en 2006 el Biblioteca Breve por *La segunda mujer*. Ha recibido también el premio Torrente Ballester por su libro de cuentos *Podría hacerte daño* (2005). Sus colaboraciones periodísticas están recogidas en *Diario de los años apresurados* (1998) y *Melancolía de sofá* (2009). Actualmente es Directora del Instituto Cervantes en Nápoles (Italia).

Su obra poética está compuesta por los siguientes títulos: *Odisea definitiva. Libro póstumo* (1984), *Los versos del eunuco* (1986), *Baleas e baleas* (1988), *Los seres vivos* (1988), *Los hábitos del artillero* (1989), *Ballenas* (1992, edición bilingüe del poemario *Baleas e baleas*), *De mí haré una estatua ecuestre* (1997), *Señales con una sola bandera: poesía reunida 1984-1997* (2004), *Amor mi señor* (2005).

Luisa Castro no niega su vocación feminista. “Desde la poesía provenzal hasta la actualidad, se ha venido construyendo una cosmología y una visión del mundo, de las relaciones humanas y del arte del que somos herederos aún hoy y en el que yo aún no me encuentro ubicada”, declaró en una entrevista, aunque se niega a reconocer diferencias entre la escritura de hombres y mujeres: “Cada escritor lo es por ser particular y diferente a los

otros. Hay una tradición en la que te ubicas, y de la que te alimentas, pero un escritor existe desde el momento en que, situado dentro de esta tradición, aporta algo, y esa diferencia con los otros la puede aportar un hombre o una mujer desde su perspectiva, pero ésta es individual. Si eres una mujer, quizás aportas visión de mujer, pero no por eso haces literatura femenina, sino que como individuo estás quizás vehiculizando cosas de tu género. Pero hay algo que está por encima de todo esto, que es la búsqueda de unos universales, que es lo que procura siempre la literatura, y esta búsqueda es la misma independientemente del sexo del artista”⁴⁹⁴.

La poesía de Luisa Castro suele enmarcarse generalmente en la tendencia neosurrealista que renovó Blanca Andreu a comienzos de los 80. Miguel García-Posada, sin embargo, considera que la de Castro es “una poesía de pensamiento, de meditación, de reflexión. Y de ahí le viene su movimiento estilístico hacia los diseños alegóricos o alegorizantes (...), su orientación hacia lo abstracto, hacia la imposición de los conceptos”⁴⁹⁵.

Odisea definitiva es, como la *Odisea* de Homero, un libro de amor y de guerra, aunque su referente más directo no sea la epopeya griega sino, como la propia autora ha confesado, el *Ulises* de James Joyce. Estamos ante el largo monólogo⁴⁹⁶ de una Penélope urbana que lamenta en versos desgarradores la ausencia cotidiana del amado, que se marchó “a la guerra callejera del inmueble y la agonía”. Pero no se trata de un libro propiamente sobre mitología (tan solo en dos ocasiones aparece el nombre de Penélope, el único personaje homérico que se cita), ni es esta su referente principal, a pesar del título, sino que nos encontramos ante un drama amoroso que utiliza coordenadas míticas para orientarse.

Hablando de este libro, Luisa Castro ha escrito: “Era una narración en verso libre a la que puse el rimbombante título de *Odisea definitiva*, influida por el *Ulises* de Joyce, un texto al que me había asomado, deslumbrada, como a una ventana de un rascacielos. Tenía en mi casa

⁴⁹⁴ Entrevista a Luisa Castro en la revista on-line *Barcelona Review* (http://www.barcelonareview.com/31/s_lc_ent.htm). Consultada: 30-8-2014.

⁴⁹⁵ Miguel García-Posada, “Los hábitos del artillero”, en *Poesía en el campus*, nº 22 (dedicado a Luisa Castro), Universidad de Zaragoza, 1993, págs. 6-7.

⁴⁹⁶ Ugalde incluye *Odisea definitiva* entre los “poemas largos” escritos por mujeres que pretenden “la revisión de la historia universal al narrar la historia silenciada de la mujer”. (“El poema largo...”, pág. 174).

la *Odisea*, de Homero, y nada menos que a la sombra de aquellos dos colosos me arrimé”⁴⁹⁷. No estará de más recordar que la autora tenía 17 años cuando se publicó este libro, el primero de su producción, que a críticos tan versados como Wilcox le parece “apocalíptico”⁴⁹⁸ y que todos lo consideran, como al resto de la lírica de Castro, “hermético” y difícil de interpretar. El poemario viene prologado por unas líneas de Eloy García Tizón que comienzan así: “El mito vuelto del revés. Una escritura precisa, irónica en sus alusiones culturales, que se abre en súbitas vetas de dolor o de ternura”. También en la presentación de la segunda edición del libro, en 1986, Juan Carlos Suñén insistió en “su marcada y madura ironía”⁴⁹⁹. Visto desde hoy, sin embargo, resulta difícil considerar la ironía como una de las características definitorias de este poemario neosurrealista. Quizás en aquel momento los críticos llamaban ironía a lo que hoy denominamos desmitificación (o reconstrucción mítica, de acuerdo con Ostriker), es decir, un acercamiento al mito sin respetar estrictamente las imposiciones narrativas de la tradición y, en el caso de Luisa Castro, con intención claramente de subvertir los valores androcéntricos que transmite.

El punto de partida del poemario es la asunción por parte de la mujer contemporánea de su disconformidad con la situación en la que la sociedad y la cultura la han colocado. El sujeto poético rechaza explícitamente “la lluvia y los morteros patriarcales,/ las herencias seculares de comerse una manzana” (“Reflexiones hipnagógicas”, VIII, 4-5). El libro de Castro es subversivo no solo porque plantea un enfoque radicalmente novedoso al mito de Penélope, sino porque, más ampliamente, busca desmontar los tópicos frustrantes sobre los que se sustenta socialmente la relación hombre-mujer, de los que el relato homérico es un paradigma intolerable:

(...)

y yo ya no puedo con viejas historias de novios
que se besan en los puertos y hacen el amor en los portales,
no puedo ya con las leyendas heroicas de mi pueblo.

⁴⁹⁷ Luisa Castro, “Y aquel librero puso mi libro encima del mostrador”, *El cultural*, 20 de marzo de 2008.

⁴⁹⁸ J. C. Wilcox, “Visión y revisión en algunas poetisas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andreu, Luisa Castro y Almudena Guzmán”, en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Orígenes, Madrid, 1990, págs. 95-115, pág. 108. Wilcox califica así el conjunto de la obra de Luisa Castro. Sobre *Los versos del eunuco*, por ejemplo, reconoce que es “otro libro difícilísimo” y confiesa que “yo no soy el lector ideal para interpretarlos”.

⁴⁹⁹ *ABC*, 21 de mayo de 1986, pág. 48.

(...)

("Mediodía, III)

La desarticulación del discurso patriarcal, anclado todavía en relaciones arquetípicas de dominio y sumisión, solo podrá lograrse a través de la más desnuda relación hombre-mujer, donde desaparecen los roles establecidos y cada uno se manifiesta como mero amante frente al abismo del propio cuerpo y sus sensaciones:

(...)

y ya no quedan en la superficie de tu cuerpo
estigmas de raza, edad, sexo o condena a muerte
y sólo eres ya una cosa rosa mate de pesada traslación
e ingente abrazo.

(...)

("Reflexiones hipnagógicas", VIII)

Odisea definitiva aborda la esforzada espera de Penélope contada por ella misma, sin intermediarios varones que adulteren el discurso e impriman a los sentimientos femeninos una voluntad indeseada con la que ella no podría identificarse. Hasta el momento, solo habíamos leído algo semejante en la *Ítaca* de Francisca Aguirre, aunque, entre otras muchas, una gran diferencia separa ambos textos. En Aguirre, el personaje aún no ha conseguido desprenderse de los vínculos que atan su arquetipo al discurso homérico (resignación, fidelidad, espera pasiva), a pesar de que, como ya advertimos, encontramos en él los primeros atisbos de rebelión frente a la tradición tan opresiva, especialmente en el momento del regreso del héroe. En Castro, por el contrario, nos hallamos ante una Penélope que desprecia las ataduras anudadas durante generaciones: "ya no preciso la espera ni los siglos,/ni la pesada herencia de amapolas/ que se me viene encima" ("Apuntes sobre el crepúsculo", 31-33). Estamos ante una mujer de hoy, urbana y emprendedora, que siente sin embargo la angustia de la ausencia con la misma intensidad que las esposas abandonadas de antaño, pero que se enfrenta a ella con un brío diferente. No hay en la Penélope de Castro nada de sumisión ni de resignación ni de aceptación de un destino vacío impuesto por otros, pero su sufrimiento es el mismo, porque la dimensión universal del sentimiento no conoce edad ni lugares y en ello reside precisamente su grandeza y también la del mito que supo plasmarlo hace casi tres mil años.

Como en el *Ulises* de Joyce, *Odisea definitiva* se construye en torno a una sola jornada. El título de los seis poemas que lo componen así lo indica: “Reflexiones hipnagógicas”, “Casi mediodía”, “Mediodía”, “Apuntes sobre el crepúsculo”, “Canción de alba posible” y “Epílogo”. La arquitectura del relato se edifica sobre los dos personajes y su pequeño destino personal: el varón marcha “a la guerra” cotidiana de cada día mientras a la mujer le aguarda la espera incierta. La primera parte del poema “Mediodía” plantea abiertamente esta distinción problemática:

(...)

Pero te dejo ir, te marchas, y yo ya no recuerdo
si debo sufrir, si es mi hora, mi llanto
mi Penélope,
mi asiento duro y fácil
de tejedora a la sombra de una espera inmovible:
te dejo ir y la mañana
cae espesa y ruidosa,
se postra en mis pasillos,
invade las cocinas y yo ya no te amo
porque no, no es del todo cierto un dolor tan constatable.

Te dejo ir y avanzas confusamente entre los parques,
estropeándolo todo con las huellas de
tus botas
grandes de soldado rubio.
Te vas a la guerra y decir miedo,
verte desaparecer diciendo hambre,
verte caminar con la muerte sonriéndote en la espalda,
prostituta de quince minutos estrechos
en la primera esquina, junto
a la tienda de puñales.

(...)

En cada una de las dos mitades, separadas gráficamente por un espaciado mayor, predomina un vocabulario específico acorde a cada uno de los protagonistas: “sufrir”, “llanto”,

“tejedora”, “espera”, “cocinas”, “dolor” frente a “botas”, “soldado”, “guerra”, “miedo”, “hambre” “muerte”. La aparente convencionalidad del planteamiento inicial se rompe, sin embargo, drásticamente en la segunda parte del poema, donde se niegan los tópicos que han construido secularmente el personaje de Penélope: “No es del todo cierto eso de que yo sufra”, verso que por sí solo destruye el discurso asentado en la tradición y abre perspectivas insólitas de prospección en la psicología del personaje.

En *Odisea definitiva* las referencias clásicas no tienen nada que ver con el culturalismo *novísimo*, sino que constituyen el fondo sobre el que se articulan los poemas que expresan una guerra declarada al amor, según la propia autora ha confesado⁵⁰⁰. Es un marco buscado donde la subversión de valores sociales encuentra su acomodo en la misma ruptura de los tópicos literarios asentados por la mitología del relato homérico. Porque la auténtica ruptura que plantean los versos de Luisa Castro no es de índole literaria o cultural, sino social, por cuanto implica una inversión de los roles elementales en la relación interpersonal habitualmente admitida. Ya hemos visto la engañosa posición del sujeto poético en su paralelismo con Penélope: parece esperar, pero no espera; sufrir, pero no sufre... “No pertenezco a la historia”, proclama en la segunda parte de “Casi mediodía”. Porque su propósito fundamental consiste precisamente, en destruir esa historia, “los morteros patriarcales” que la han construido en una relación sujeto-objeto que ahora se pretende subvertir y que se presenta gráficamente con la metáfora de las cariátides griegas, esculturas de piedra con función de columnas, objetos inamovibles, insensibles, semejantes a mujeres por su forma, una imagen con la que el sujeto poético ya no se identifica en absoluto:

(...)

(Ah!, qué terrible llanto de las cariátides, qué terrible llanto)

Pero no pertenezco a la historia

y no tengo amistades de piedra.

(...)

La propia Luisa Castro recuerda en el artículo ya citado que a la presentación de la segunda edición de su libro acudieron Ceesepe, Ouka Lele, Martirio, Eduardo Haro Ibars y

⁵⁰⁰ Luisa Castro, “Poesía: amor y destrucción”, en *Propuestas poéticas para fin de siglo. Curso de Verano Universidad Alcalá de Henares*, Claudio Rodríguez (dir.) y Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Fundación Banesto, 1993, pág. 177.

Moncho Alpuente. Y remata: “La movida en pleno”. El libro se publica, pues, en un momento de ebullición social abierto a todos los cambios posibles con un empuje innovador y un ansia de experimentación como luego después ya no se ha visto en la sociedad española. La buena recepción que tuvo el libro en su momento no es ajena a esta circunstancia. *Odisea definitiva* plantea abiertamente una transformación de roles sociales acorde a las apetencias del momento, conformando una obra fresca y atrevida que destaca literariamente por su expresividad y emotividad, no obstante su hermetismo.

La plasmación más evidente de este propósito la hallamos en el largo poema de desamor “Apuntes sobre el crepúsculo”, cuando están a punto de cumplirse “la mayoría de las profecías/ que anunciaban/ tu llegada intempestiva” (“Mediodía”, V, 16-18). La Penélope de Luisa Castro, harta de “la esperanza /abierta sobre los almanaques” toma la iniciativa de salir a buscar al ausente, cuando ha llegado la hora del regreso, pero justo en ese momento acecha el desamor de quien desprecia los valores de la guerra y lo que conllevan y el soldado está muerto porque el deseo termina, pero antes de la partida definitiva hay un momento de amoroso reencuentro en el que Penélope, encendida de sexualidad, se convierte en el elemento activo:

(...)
tú no eres y yo te abro
todas las puertas de mi cuerpo
y te entro a las galerías dulces
de esa estancia abandonada por un día largo y duro
(...)

En el surrealismo oscuro de este poema no podemos adivinar la voluntad transgresora de la poeta, al ignorar si la construcción literaria arrastra hasta aquí al mito odiseico o bien el acompañamiento se quedó ya atrás y ahora prima solo la historia de un amor personal que naufragó con el dramatismo de la primera juventud al final de una jornada cualquiera. La muerte que se adivina en estos versos evoca la de otros personajes homéricos que encontraron un final trágico al regreso de la guerra, pero nada en el texto nos autoriza a avanzar más allá.

4.5.3. Las lágrimas de Ana M^a Romero Yebra.

Ana María Romero Yebra nació en Madrid en 1945, aunque desarrolló casi toda su actividad profesional como maestra de educación infantil en Almería, donde llegó a presidir el Ateneo de la ciudad. Su dedicación literaria se orienta principalmente hacia la poesía para niños, aunque también ha publicado varios libros de lírica para adultos: *Entero para mí* (1984), *Isla de Bretaña* (1985), *Cantos de arcilla* (1991), *Horario de la hondura* (1991), *Mirando escaparates* (1995) y *El llanto de Penélope* (1998). Su obra no aparece recogida en ninguna de las múltiples antologías poéticas de las últimas décadas ni hemos encontrado bibliografía que analice su producción literaria.

El llanto de Penélope es un conjunto de 16 composiciones elegíacas (a las que la autora llama genéricamente “lágrimas”) en las que, al modo de la *Heroida I* de Ovidio, Penélope se dirige en primera persona al esposo ausente con un tono quejumbroso. Formalmente, en el poemario domina un tono narrativo y un verso de construcción con frecuencia demasiado cercana a la prosa. Se trata de una obra poco ambiciosa, simple en su planteamiento y en su expresión lírica y transparente en cuanto a su contenido poético.

El libro recorre diversos episodios de la experiencia vital de Penélope desde la marcha de Ulises hasta su regreso. Las dos primeras “lágrimas” se centran en la partida. En la segunda asistimos al momento en que la nave se pierde en el horizonte, evocando otros episodios de abandono, como el de Ariadna por Teseo o Dido por Eneas. De la tercera a la sexta se refieren al mar como confidente y consuelo de Penélope. La séptima anuncia el final de la guerra de Troya, repasa sus consecuencias y culpa a Helena de todos los males. De la octava a la undécima se centran en la falta de noticias sobre el regreso y en la especulación sobre las causas que pueden motivarla. La duodécima gira en tono al deseo sexual insatisfecho. La decimotercera introduce la estrategia del sudario para retrasar la elección de marido. Las tres últimas abordan el tema del regreso de Ulises y sus consecuencias.

La originalidad de escuchar la voz directa de Penélope ya no lo era tanto en 1999, cuando el recurso subversivo había sido utilizado ampliamente en varios poemarios completos (*Ítaca* de Francisca Aguirre; *Odisea definitiva* de Luisa Castro) y en innumerables poemas sueltos. Además, y salvo en las dos últimas “lágrimas”, como veremos, Romero Yebra recupera para Penélope un papel de esposa sumisa exclusivamente dedicada a esperar el regreso

largamente demorado que ya había sido prácticamente desterrado no solo de la poesía escrita por mujeres, sino de la poesía española en general.

La esposa de Ulises vive aquí resignadamente entregada a la espera: “Lo mío es marchitarse lentamente./ Esperar con la gris desesperanza/ en que se alargará mi vida a solas/ preguntándome, amor, dónde te encuentras” (“Novena lágrima”). Ocupa su tiempo en el cuidado de Telémaco y en las labores engañosas del telar: “Tu esposa es una simple araña tejedora./ Una tenaz araña que elabora su tela/ con engaño y mentira” (“Decimotercera lágrima”). La fidelidad absoluta será su estricta norma de conducta: “Nadie más que tú, Ulises,/ gozará las texturas de mi carne encendida” (“Segunda lágrima”). Hasta los dos últimos poemas no hay en el personaje de Penélope el más mínimo atisbo de rebelión, como cabría esperarse, sino que el conjunto reproduce con fidelidad los elementos básicos del arquetipo tradicional con la única novedad –ya demasiado explotada como para basar el ella el sustento del poemario– de ofrecer los pensamientos y sentimientos del personaje en primera persona, sin el filtro adulterador del aedo masculino. Pero resulta que los pensamientos y sentimientos que nos transmite la Penélope de Romero Yebra son los mismos que conocíamos ya desde Homero, por lo que el recurso al narrador homodiegético femenino resulta aquí fallido como estrategia de actualización mitológica.

En general, podemos afirmar que *El llanto de Penélope* contribuye a perpetuar, consciente o inconscientemente, el mismo discurso androcéntrico transmitido por la tradición literaria, tan denostado por la mayoría de las poetisas españolas de la época. En la “Séptima lágrima”, por ejemplo, se insiste en el tópico misógino de señalar a Helena como culpable de la guerra y sus desastres, sin que ni siquiera el dolor que suponemos en Penélope por la larga ausencia de su esposo pueda justificar un juicio tan duro, sin el más mínimo atisbo de comprensión. Refiriéndose a la esposa de Menelao, Penélope afirma:

(...)

Es altiva y distante.

Piensa que hay un juguete en cada hombre
que puede manejar a su capricho.

Y han causado, sin duda, sus pasiones,

la destrucción de Troya,

la muerte de tantísimos guerreros.

(...)

Ella fue la culpable que salieras

con tus naves de Ítaca

(...)

¡Qué suerte que eligiera al rey de Esparta!

¡Los dioses te libraron de una arpía!

(...)

En la “Decimoquinta lágrima”, igualmente, cuando ya se ha producido la matanza de los pretendientes, Penélope los defiende ante Odiseo como enajenada por una suerte de “síndrome de Estocolmo” que la lleva a olvidar las vejaciones a las que tantas veces fue sometida:

(...)

Ninguno me ofendió todo este tiempo

y siendo también reyes, mendigaron

una simple mirada de mis ojos,

(...)

Nunca me hicieron daño. Y tú castigas

su afán y su respeto.

(...)

Elementos, sin embargo, de una visión revisionista del mito encontramos también en algunos momentos de este poemario. En primer lugar, la atención que se presta a las consecuencias sexuales de la soledad de la esposa. Cuando Ulises ya se ha marchado y Penélope recuerda la apasionada entrega de la última vez que yacieron juntos, se lamenta de la ausencia de caricias ajenas que sufrirá en el futuro y de que deberá consolarse con la autosatisfacción: “Mientras dure tu ausencia, seré yo quien recorra/ la nieve de mis senos/ y quien sosiegue el palpito de la piel descubierta” (“Segunda lágrima”). El deseo erótico será uno de los estímulos más fuertes que empujen a la reina a desear su regreso: “Vuelve pronto. Te espero/ para calmar el llanto de carne y mis ojos” (“Segunda lágrima”).

Esta falta de relaciones carnales con el varón, sin embargo, lleva a la Penélope de Romero Yebra al momento más crudamente subversivo del poemario, que constituye a mi

parecer la cima lírica de toda la obra. La autora aborda uno de los temas “prohibidos” de la literatura femenina, el incesto, recurriendo a la máscara del mito para atenuar su dureza. El calor de las noches de verano de Ítaca ha despertado a Penélope en medio de la noche y, al levantarse para ir a beber agua, repara en el cuerpo desnudo de Telémaco sobre el lecho. Y, sin poderlo evitar, se despierta el deseo:

(...)

El pecho poderoso, como el tuyo.

Las largas piernas fuertes, apretadas.

El sexo tentador, el rostro firme.

Tu misma cara quieta en el recuerdo...

No me sentí su madre. No era mío.

Como en otra mujer, brotó el deseo.

Mirándole noté que me cegaba

con su forma y su luz.

Quise gozar con él porque tú eras.

(...)

Con qué pasión, qué fuerza, lo anhelaba.

Y cómo necesito

el sentirme invadida en esta noche

y en otras que han pasado.

(...)

“Pero nada ocurrió”, continúa el poema. Realmente, *El llanto de Penélope* no es el tipo de obra en la que hubiéramos esperado una continuación a este episodio, pero solo su planteamiento ya nos parece un acto de valentía poética. El descubrimiento de la sexualidad femenina ha quedado definido como una de las características fundamentales de la poesía escrita por las mujeres de las últimas generaciones del siglo, mostrándose por primera vez como un campo fértil hasta entonces no hollado, puesto que los hombres escritores raramente han sabido abordar con solvencia este aspecto de la intimidad femenina. La creación de imágenes específicas para expresar la sensualidad de la mujer fue una de las primeras tareas que hubieron de abordar las poetisas, al carecer por completo de repertorios en la tradición canónica, que siempre había ofrecido una visión distorsionada exclusivamente masculina, en la que las mujeres no se reconocían. La aproximación a temas de índole moral más espinosos,

como el presente, está todavía ayuna de modelos significativos, pero acercamientos como el de Romero Yebra, con su delicada exquisitez ajena a cualquier atisbo de perversión, señalan un camino.

Siguiendo el modelo de la Heroida ovidiana (*esse peregrino captus amore potes*, “puedes estar cautivo de un amor extranjero” I, 76) Penélope teme la competencia de otras mujeres allá donde se encuentre su esposo (“el abrazo fugaz de otras mujeres”, Sexta lágrima; “he sentido los celos invadirme”, Undécima lágrima) y se lamenta por la pérdida de belleza que implica el paso de tantos años de espera: “Yo me conservo hermosa, pero el tiempo/ ha cubierto de hiedra mis rincones” (“Undécima lágrima”), al igual que en el poema ovidiano: *protinus ut venias, facta videbor anus* (“aunque vengas enseguida, pareceré una anciana”, I, 116).

Finalmente, los dos últimos poemas del libro se apartan abiertamente del final canónico de la *Odisea* y aproximan a la Penélope de Romero Yebra a la de casi todas las poetas de su tiempo al mostrar la decepción que sufre la esposa ante el regreso del héroe. “Yo no te reconozco en ese hombre”, proclama, y también: “y ya no sé quién es el que regresa”. Penélope rechaza la violencia vengativa con la que Ulises ha resuelto el problema de los pretendientes, saliendo incluso en su defensa, como hemos anotado ya, y le censura la crueldad de su comportamiento:

(...)

Tus pisadas sangrientas, de asesino,
esparcen por la casa huellas viles
para dejar señal de tus poderes

(...)

(“Decimoquinta lágrima”)

Por último, en la “Decimosexta lágrima”, Penélope reconoce que en tantos años de espera ha encontrado ella al fin su libertad. La reina opone su libertad para ser fiel o no, para elegir otro marido o amante (“otro Ulises”) con el destino prefijado del héroe, obligado por los dioses: “¿Acaso tú también has sido libre/ o te sentiste, a veces, prisionero/ de una senda trazada de antemano”. La esposa analiza su situación y concluye: “Ya soy otra Penélope”, una Penélope que no sabe si quiere recobrar al ausente y que, desde luego, ya no lo necesita.

(...)

Cuando vuelvas, Ulises,
no encontrarás mis brazos anhelantes
ni mi boca dispuesta.
No se puede enlazar con el pasado.

(...)

Aunque esta proclamación final de su albedrío no es coherente con el resto del poemario, asistimos en ella al autorreconocimiento de la nueva identidad femenina mediante la inversión del relato mitológico. Ulises debe partir de nuevo, pero ¿por qué? El sujeto poético lo justifica: “y no te conocí porque eres otro”. Queda claro que no, que en esta apreciación el narrador autodiegético se equivocó. El Ulises que ha vuelto es el mismo que se fue, y esta es quizás una línea de innovación mítica novedosa: el viaje no lo ha cambiado, tal como nos han transmitido desde Homero legiones de poetas, que han convertido el viaje en un aprendizaje enriquecedor que transforma al protagonista. Aquí, por el contrario, quien ha resultado transformada en tan larga espera ha sido la esposa, que ha encontrado a partir de un largo proceso de reflexión en soledad su propio yo y que ya no acepta los comportamientos antiguos del varón. “Aquí sigo a la espera de la nave”, concluye, no cerrando del todo la puerta a la esperanza: “Cuando vuelvas a Ítaca/ será lo nuestro un empezar de nuevo”.

4.5.4. Las cartas de Ángela Reyes.

Ángela Reyes nació en Jimena de la Frontera (Cádiz) en 1946, aunque desde los años 80 ha desarrollado su tarea de promoción cultural en Madrid. Su obra poética está formada por los siguientes libros: *Amaranta*, (1981), *La muerte olvidada* (1984), *Lázaro dudaba* (1987), *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola* (1992), *Breviario para un recuerdo* (1997), *Carméndula* (2001), *No llores, Poseidón* (2008), *Fantasmas de mi infancia*, (2011). También ha publicado algunas obras líricas en colaboración con su marido, Juan Ruiz de Torres, y varios libros de relatos y novelas, entre ellas *Morir en Troya* (1999), una recreación del mundo micénico a través de los ojos de un carpintero espartano. Su obra tampoco ha sido objeto de estudios críticos.

Cierto paralelismo con *El llanto de Penélope* guarda esta obra de Ángela Reyes (o aquella con esta, por serle anterior en el tiempo), tanto en su contenido como en su configuración formal y ambición estética. Se trata de un poemario que no ha superado la fase imitativa del mito, pues reproduce sin alteraciones significativas las formas literarias y los valores sociales impuestos por la tradición, si exceptuamos el hecho, ya poco novedoso, de que sea Penélope quien hable en primera persona. La ocasión tampoco sirve aquí para transmitir un pensamiento original que contenga la protesta femenina ante una situación de asfixia patriarcal, sino que los lamentos de la esposa siguen la línea continuista de la tradición homérica: la reina espera paciente el regreso del marido, con puntuales ataques de celos por las posibles amantes que haya podido conocer y que se siente colmada en sus aspiraciones cuando se produce finalmente el regreso:

Desde la luz tan triste
que anegara la orilla de mi pelo,
o la blusa
que con miedo abrochara al levantarme,
hasta mi sexo sin reconstruir,
sin una referencia del amor,
todo, podría revivirlo
con tal de verte como hoy
asido a mi blancura.
(...)
si volviera a ausentarte,
todo podría superarlo
con tal de verte como hoy,
hombre mío,
con tu aliento pegado a mi garganta.
(Poema 23)

Asistimos, pues, en este poemario a una interiorización de la posición subyugada de la mujer y percibimos la ausencia de búsqueda de una identidad femenina propia. Tan solo en algunos poemas advertimos una cierta revisión del mito, como en la referencia al incesto que ya comentamos en otro lugar (Poema 5) o ciertas alusiones a la sexualidad femenina, aunque

lo que domina en el poemario es un canto al amor conyugal desde un sentimentalismo exacerbado.

Tanto en la obra de Reyes como antes en la de Romero Yebra nos encontramos ante ejemplos paradigmáticos de perpetuación del tópico de la mujer abandonada, muy relacionado con la opresión histórica que han padecido las mujeres, “a quienes se les prohíbe cualquier interés que no gire alrededor de los hombres, y por lo tanto es su destino ser traicionadas por algunos. Precisamente porque la mujer abandonada no tiene nada más que perder está libre de expresar su estado emocional con un candor pocas veces alcanzado en otros versos”⁵⁰¹. Se trata de una poética denostada por basarse en una dicotomía jerárquica que clasifica a la mujer (emoción/dependiente) como inferior frente al varón (intelecto/independiente)⁵⁰². Sorprende esta posición conservadora que justifica la subyugación adoptada por ambas autoras en un contexto temporal en el que las poetisas participan activamente, como vamos viendo, en una revisión radical de esta tradición. Y sorprende no solo porque desde el punto de vista social signifique un retroceso en los avances de conquista de libertades que el mundo feminista realiza activamente durante estos años, sino, sobre todo, porque desde el punto de vista poético su aportación no implica ninguna innovación estética, ninguna búsqueda artística de nuevos modos de expresión literaria ni de formulación de los contenidos creativos.

4.6. El culturalismo vitalista de Aurora Luque.

4.6.1. “Dependo de por vida de una droga”.

Aurora Luque nació en Almería en 1962. Vivió su infancia en Cádiar, en la Alpujarra granadina, y cursó luego estudios de Filología Clásica en la Universidad de Granada. Desde 1988 trabaja como profesora de bachillerato de la asignatura de Griego. Ha colaborado como articulista de opinión en el *Diario Sur* de Málaga (sus artículos están recopilados en *Los talleres de Cronos*, 2006). En 2007 fue galardonada con el premio Meridiana del Instituto Andaluz de la Mujer por su labor de rescate de escritoras olvidadas. En octubre de 2008 fue

⁵⁰¹ L. Lipking, *Ob. Cit.*, págs. 224 y 9-10. Citado por Ugalde, “Estudio preliminar” a *En voz alta*, pág. 59.

⁵⁰² Josephine Donovan, “Toward a Women’s Poetics”, *Feminist Issues in Literary Scholarship*, (Shari Benstock, ed.), Indiana University Press, Bloomington, 1987, págs. 99-110, pág. 99. citado por Ugalde, *Ibidem*, pág. 60.

nombrada directora del Centro Cultural Generación del 27 de Málaga, cargo que ocupa hasta junio de 2011. En la actualidad es miembro del Consejo Social de la Universidad de Málaga. Ha dirigido la colección de poesía “Cuadernos de Trinacria” y, con Jesús Aguado, la colección “maRemoto” de poesía internacional del CEDMA. Ha formado parte del Consejo Asesor de la colección “Puerta del Mar”, también del CEDMA, así como del Consejo Rector del Instituto Municipal del Libro del Ayuntamiento de Málaga⁵⁰³.

Su obra poética está formada por los siguientes títulos: *Hiperiónida* (Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada, 1982), *Problemas de doblaje* (Accésit al premio Adonáis, 1990), *Carpe noctem* (Premio Rey Juan Carlos, Visor, 1994), *Transitoria* (finalista del Premio Rafael Alberti y Premio Andalucía de la Crítica, 1998), *Camaradas de Ícaro* (Premio Fray Luis de León, 2003), *Haikus de Narila* (2005), *La siesta de Epicuro* (Premio Generación del 27, 2008). También ha publicado las antologías *Carpe mare* (1996), *Las dudas de Eros* (2000), *Portvaria. Antología 1982-2002* (2002), *Carpe verbum* (2004) y *Carpe amorem* (2007).

La tradición clásica recorre de arriba abajo con intensidad y profundidad toda la obra de Aurora Luque, como ya puede apreciarse en el simple título de sus libros. A ello no resulta ajeno, desde luego, su formación académica y su dedicación profesional, pero podríamos considerar que la presencia de la cultura grecolatina en la poesía de Luque responde más bien a una necesidad vivencial que ella misma ha trasladado a sus versos en no pocas ocasiones: “Dependo de por vida/ de una droga. De Grecia”, concluye rotundamente en su poema “Gel” (*Carpe noctem*).

Aurora Luque es profesora de griego y ha dedicado también parte de su actividad profesional a la traducción de poetas grecolatinos: *25 epigramas* de Meleagro de Gádara (1995), *Los dardos de Eros. Antología de poesía erótica griega* (2000), *Poemas y testimonios de Safo* (2004), *Los estuches de las células* de la poeta griega contemporánea Maria Laina (2004, en colaboración) y *Taeter morbus. Poemas a Lesbia* de Catulo (2010), son algunas de sus publicaciones en su faceta de traductora de los clásicos. Este interés por los líricos grecolatinos ha de plasmarse necesariamente en su propia producción poética, que recoge constantemente temas, formas y motivos estudiados en los textos antiguos a través de diversos procedimientos de recreación e *imitatio* o ejercicios de intertextualidad.

⁵⁰³ Fuente: Página oficial de Aurora Luque <http://www.auroraluque.es>.

Entre los elementos de la cultura clásica presentes en la poesía de Aurora Luque, el mito ocupa también, lógicamente, un puesto importante. El acercamiento de la poeta a las leyendas de la tradición grecolatina se efectúa de acuerdo a los procedimientos habituales en la poesía de nuestros días: desde la revisión crítica a la deconstrucción desmitificadora. La aproximación de Luque no obedece meramente a un interés culturalista tendente a envolver su emoción personal en el marco ornamental de la tradición literaria, sino que observamos en su tratamiento una apetencia íntima de experiencia vivencial en los fundamentos de una cultura a la que se admira y se añora, al modo de los románticos clasicistas, hasta el punto de que sus viajes por la tradición, fundamentalmente helénica, podrían considerarse propiamente como el resultado de un proceso de sublimación de la nostalgia de una época que se envidia y se desea. “Fervor filohelena”, lo ha denominado la propia Aurora Luque⁵⁰⁴, refiriéndose al protagonista del *Hiperión* de Hölderlin, del que toma el título su primer libro de poemas, *Hiperiónida*.

Sin embargo, a pesar de que, como veremos a continuación, algunos estudiosos se han esforzado en destacar el tratamiento novedoso de la tradición clásica en la obra de Aurora Luque, llegando a distinguir en la reelaboración de ciertos tópicos o, especialmente, en los ejercicios de intertextualidad con Catulo, “un camino hacia el desmantelamiento de un discurso tradicionalmente masculino”⁵⁰⁵, a mi parecer la incursión de Luque en la tradición clásica responde a otros estímulos diferentes y apenas encontramos en su obra la perspectiva de género que resulta consustancial a las poetisas de la generación anterior. Quizás Luque pertenece ya a otro mundo, a una sociedad en la que, por no haberse vivido en carne propia las limitaciones de sus predecesoras, no se sentía de igual modo la reivindicación igualitaria como una exigencia de configuración artística, aunque en su obra la mujer represente un papel acorde a la época en que vive, liberada de los prejuicios y rémoras de una tradición que desde los años 80 del siglo XX había dejado en buena parte ya de serlo.

⁵⁰⁴ Aurora Luque, “La siesta de Epicuro”, en *Aurora Luque. Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2006, págs. 15-33, pág. 23.

⁵⁰⁵ Josefa Álvarez, “Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque”, *Minerva*, nº 22, 2009, págs. 217-230, pág. 218. Sobre las variaciones de Aurora Luque en torno a los poemas de Catulo véase también Lola Juan Moreno, “‘Conversación con Catulo’: intertexto y memoria en la poesía de Aurora Luque”, en *Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular* (Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro, eds.), Renacimiento, Sevilla, 2011, págs. 93-114

Numerosos investigadores han abordado el estudio de la tradición clásica en la poesía de Aurora Luque. Josefa Álvarez se centra en la recepción en Luque de algunos tópicos de la literatura grecolatina, como los de *carpe diem* y *tempus fugit*, y en el estudio de la intertextualidad con Catulo, en los que Álvarez quiere percibir una subversión de los papeles tradicionalmente atribuidos a hombre y mujer por la tradición amorosa. Así, la investigadora observa una “reversión del canon femenino tradicional” en la adaptación particular que Luque realiza del poema 32 de Catulo en “El poema de la siesta”, perteneciente a la serie “Catulo y yo. (Al leer el Catulo de González Iglesias)” (*La siesta de Epicuro*, 2008). Se destaca cómo, del mismo modo que en los versos del veronés una voz poética masculina en primera persona reclama los servicios de la prostituta Ipsitila, en el de Luque el reclamo lo realiza una mujer y va dirigido a un hombre llamado Ipsitilo. El paralelismo divergente entre ambos poemas llega hasta la justificación final de la urgencia sexual, que mientras para Catulo residía en *nam pransus iaceo et satur supinus/ pertundo tunicamque palliumque* (“pues habiendo comido y estando saciado, estoy tumbado boca arriba/ y perforo la túnica y el manto” Catulo, 32.10-11), para Luque se transforma en “Me animé con el vino de Mollina/ y los antros de Venus se me encharcan”. De este y otros ejemplos, Álvarez concluye que “Luque da la vuelta a estos poemas para mostrar una nueva visión de las relaciones heterosexuales donde la mujer no es ya un mero receptor del placer que el hombre, fiel a la tradición patriarcal, tiene como obligación proporcionarle. Ella puede ser también un sujeto activo en estas”⁵⁰⁶.

Sin embargo, resulta cuando menos arriesgado afirmar que en la sociedad española de 2008 las relaciones de pareja siguieran respondiendo a modelos patriarcales de la tradición decimonónica. La afirmación de Álvarez, como la de otros investigadores de la poesía de Luque que llegan a similares conclusiones, parecen ignorar que por la historia de la literatura española habían pasado ya hasta ese momento Carmen Conde, Ana Rossetti o Juana Castro, por poner solo unos ejemplos, y que lo que a finales de los 70 o comienzos de los 80 del siglo XX podía considerarse subversivo y rupturista no lo era ya en la primera década del siglo XXI. Y no solo porque las condiciones sociales en España habían cambiado radicalmente, sino porque la poesía de las últimas décadas había trillado ya unos procedimientos literarios que no pueden considerarse, por tanto, novedosos en este momento. Es decir, pudo causarnos la conmoción de lo desacostumbrado leer a Carmen Conde reivindicar el deseo femenino y apreciamos la subversión radical de la relación amorosa en Ana Rossetti, pero cincuenta años

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pág. 227.

después ese mismo reclamo no puede resultarnos ya innovador ni rupturista. El valor poético de la lírica de Luque y el aprecio de su inmersión en la cultura clásica ha de venir, pues, de otra justificación.

En los planteamientos de Luque no apreciamos un componente explícitamente reivindicativo, sino más bien la constatación de una situación real que no precisa ya ser reclamada, sino meramente puesta en evidencia como paisaje natural de la sociedad española contemporánea. Cuando en su versión del poema 8 de Catulo titulada “Conversación con Catulo” (*Comaradas de Ícaro*), la voz poética femenina concluye, refiriéndose a sí misma: “Vete a otra parte ya/ con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes/ de hacer el gilipollas”, la intención principal de la autora no será tanto fomentar una ruptura de los roles tradicionales en la relación afectiva (puesto que la cadena sujeto/objeto había saltado por los aires hacía ya tiempo) sino mostrar una actitud coherente de la mujer actual que solo resulta chocante en el juego metaliterario de confrontación con la solución que al mismo conflicto proporciona el veronés: *at tu, Catulle, destinatus obdura* (“pero tú, Catulo, resuelto aguanta”, Catulo, 8.19).

Porque en el enfrentamiento de Aurora Luque con la tradición clásica no merece despreciarse el componente lúdico que la envuelve. Y no nos referimos a lo lúdico como a algo frívolo e intrascendente, sino como a un juego intelectual que exige un diálogo a tres bandas entre la autora, el lector y la tradición clásica que tiene como objeto la búsqueda de algún tipo de placer. No en vano el hedonismo epicúreo ha sido señalado como uno de los principios fundamentales que reivindica la obra lírica de Luque.

Algunos autores, y entre ellos Antonio Gallego⁵⁰⁷, denominan “culturalismo vitalista” al trabajo de Aurora Luque con los mitos, los temas y las formas de la cultura grecolatina. Un culturalismo entrelazado con la vida, muchas veces incluso con la experiencia personal, y no solo producto artístico del academicismo helénico de su autora. Por ello, quizás más que de “culturalismo vitalista”, que pareciera aludir a algo ajeno a la propia poeta, como a una cualidad que emana de la mera expresión literaria, deberíamos hablar de “culturalismo vivencial”, porque en la mayoría de los versos se aprecia el compromiso vital de quien escribe

⁵⁰⁷ Antonio Gallego, “Preludio para Aurora Luque”, en *Aurora Luque. Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2006, págs. 7-14, pág. 9 ss.; Ricardo Virtanen, “Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 187, nº 750, julio-agosto 2011, págs. 783-791, pág. 786.

con lo declarado por la voz poética que lo transmite. Y es que en Aurora Luque, a pesar de su adscripción real o forzada a la denominada “poesía de la experiencia”, no alcanzamos a interpretar sus versos tan solo como un mero confesionalismo fingido, sino como una inmersión placentera en las aguas limpias de la cultura clásica, de donde emana su propia concepción del mundo y de las cosas que lo componen.

4.6.2. “Los mitos eran míos. ¿Por qué no?”

En general, se ha exagerado la importancia del mito en la obra de Aurora Luque, producto quizás de una lectura apresurada o superficial. Algunos estudiosos quizás consideran “mitología” todo lo referido a la cultura grecolatina y, bajo esa perspectiva, adentrarse en el universo *luqueano* resulta efectivamente imposible sin unas mínimas bases de conocimiento de la cultura clásica, pues toda su poesía está impregnada de espíritu helénico y latino. Pero la presencia real del mito aparece limitada a unas cuantas figuras refugiadas en una veintena de poemas del conjunto de sus libros.

En *Problemas de doblaje* encontramos cuatro menciones mitológicas: Ariadna, el centauro Quirón, Adonis y Pentesilea, además de una vaga alusión a la Edad de Oro a propósito del tópico *tempus fugit* (“Mito de las Edades”) y una comparación lexicalizada con las Gracias, que ya hemos citado en otro lugar. El poema “El centauro”, mediante su identificación con el sabio Quirón, contiene una reflexión sobre la condición del propio poeta, sobre la poesía misma en su búsqueda constante de la verdad y la belleza, que entabla un diálogo con el mar en busca del conocimiento solo perceptible, sin embargo, durante un breve instante.

(...)

Amargo se lamenta Quirón desde la orilla
-esa feliz esencia para siempre es extraña-
E inventa, en su locura, otro gesto más noble.
Olas grises del alba sostuvieron su cuerpo.

En “Réplica de Adonis desde la muerte”, la voz poética lamenta su estado desde el Más Allá y añora los placeres de la vida, especialmente los dones de la naturaleza y las caricias del amor. El poema se concibe como una paráfrasis de un conmovedor fragmento del “Himno a

Adonis” de la poeta Praxila de Sición. De los poemas dedicados a Ariadna (“Sin Ariadna”) y Penthesilea hablaremos en otro lugar.

En *Carpe diem* encontramos, en primer lugar, esa confesión programática a la que ya hemos aludido que constituye el poema “Gel”. Luque, tras una sensorial ducha sublimada en experiencia cosmogónica (la espuma convertida en esperma de Urano y nacimiento de la diosa Afrodita⁵⁰⁸), declara su dependencia vital “de una droga. De Grecia”, explicando así en buena parte el contenido y naturaleza esencial de su poesía toda: la atracción que el mundo helénico ejerce sobre Luque se convierte en adicción de la que resulta imposible desintoxicarse, por lo que la alucinación que produce aquella experiencia está presente, de un modo u otro, en casi todos sus poemas:

Preparo la toalla. Me descalzo. Esa esponja
porosa y amarilla que compré en un mercado
obscuro de turistas en la isla de Hydra
qué dócil bajo el agua cotidiana
tantos meses después, en el exilio.
De pronto el gel recuerda -su claridad lechosa,
su consistencia exacta- el esperma del mito,
el cuerpo primitivo y trastornado de Urano,
un susurro de olas mar adentro
y una diosa que aparta
los restos de otra espuma de sus hombros.
Me punza una emoción tan anacrónica,
un penoso latir, hondo y absurdo,
por ese mar. Por ese sólo mar. Busco una dosis
de mares sucedáneos.
Cómo podría desintoxicarme.
Dependo de por vida
de una droga. De Grecia.

⁵⁰⁸ Afrodita nació de la espuma del mar provocada al caer los órganos sexuales de Urano, cortados por Crono (Hesíodo, *Teogonía*, 188-192)

En “El río subterráneo” hallamos una referencia al Leteo⁵⁰⁹, que se inserta en un poema amoroso como cita intertextual de un verso de Propercio (IV, 7, 10: *summaque Lethaeus triverat ora liquor* “Y el agua Letea había marchitado sus labios”):

(...)

- No me dejes

a orillas del Leteo que marchita los labios.

(...)

En “Ménades en ‘La Medina’” asistimos a una actualización del mito báquico cuando Luque identifica a los clientes de un bar de copas y de baile con las “mujeres posesas” seguidoras del Dioniso (Ménades/ bacantes), explorando, como la propia poeta ha declarado, “lo que de dionisiaco pueda quedar en nosotros”⁵¹⁰:

(...)

¿Acaso perderán su condición errática

definitivamente las bacantes?

Hay espacios que invitan

a ser fuera de sí, pero miles de años

separan los lugares favoritos de danza.

(...)

Finalmente, en la composición “Desolación de la sirena”, ya citada en otro lugar, asistimos a un juego metaliterario/metalingüístico en torno a la disemia del término sirena y a una reflexión sobre “cómo se desmoronan/ las palabras radiantes, portadoras/ de gérmenes de mito”.

En la *plaque* titulada *La isla de Mácar* (1994) se publicó por primera vez el poema “Acuarela”, donde se recurre, a modo de *exemplum*, al tópico de Ulises como exponente máximo del viajero que sufre las consecuencias inevitables del viaje:

⁵⁰⁹ Río del Hades cuyas aguas provocaban el olvido en quien las bebía. Según la teoría platónica de la reencarnación, las almas bebían allí antes de volver de nuevo a la vida y así se les borraba de la memoria lo que habían visto en el mundo subterráneo.

⁵¹⁰ Juan Carlos Palma, “Aurora Luque. El fervor de Grecia” (Entrevista), *Clarín. Revista de nueva literatura*. nº 16, 1998, pág. 24.

Hay viajes que se suman al antiguo color de las pupilas.
Después de ver la isla de Calipso ¿es que acaso Odiseo
volvió a mirar igual? ¿No se fijó un color
como un extraño cúmulo de algas
en sus pupilas viejas? (...)

En *Transitoria* encontramos tan solo dos poemas de tema mitológico. “Lotofagia” indaga sobre la naturaleza enigmática del loto y el motivo último que llevaría a los compañeros de Odiseo a preferir el olvido antes que regresar a su país, así como el seductor contenido de la ceremonia que precediera a la desmemoria.

Lotofagia

y el que de ellos comía el dulce
fruto del loto ya no quería volver
a informarnos ni regresar, sino que
preferían quedarse allí con los Lotófagos
arrancando loto, y olvidarse del regreso

Odisea, canto IX

Tardamos tanto a veces
en entender un verso releído.
Homero puso tantas palabras en la orilla.
Podrías ser el loto que Odiseo
nunca llegó a probar: ser la misma sustancia.
De qué pueden, si no,
estar hechos los lotos. La botánica tiene
libros de magia negra, herbarios mitológicos,
raíces que sin duda se extienden bajo el mar.
Sus compañeros nunca lo contaron
y no narran tampoco los mitógrafos
las horas que preceden al olvido.
No se supo qué rito de ebriedades
llevó a la desmemoria,
qué locura quebró los mascarones

e hizo arrojar los remos a lo lejos:
cestas llenas de loto, regazos y manteles,
pétalos desbordados por la proa,
el polen prisionero de la piel,
su vendimia jugosa,
recolección de tallos y rocíos,
redes que sólo alzan lotos frescos y tóxicos,
las manos transparentes como copa solícita.
Una flor masticada como unguento de olvido
o una piel como fábrica
de olvidar los regresos.

El único planteamiento de género en la poesía de temática mitológica de Aurora Luque hasta el momento lo encontramos en el poema "Aviso de Correos", al que la propia autora califica de "feminista"⁵¹¹. Se trata de una reflexión sobre el lenguaje que incluye una denuncia del papel de la mujer en la historia a partir del mito fundacional de Pandora.

Llamarán a tu puerta una tarde cualquiera.
Y no se sabe quién habrá dejado
en el suelo un paquete para ti.
MUY FRÁGIL, dice al dorso. Lo remite Pandora.
Albergue de montaña en el Olimpo.
Grecia la Vieja.

Sí, parece su otra caja,
la caja fascinante, la olvidada,
la que nunca abrió nadie,
la que escondía el Tiempo en algún zulo,
la que cruzara intacta por los mitos,
la que nunca extrajeron los viejos arqueólogos
ni indagaron los más serios poetas
y que —mira por dónde—
aparece en tu puerta, inesperada.

⁵¹¹Javier Almuzara, "Aurora Luque, camarada de Ícaro" (Entrevista), *Clarín*, n.º 52, 2004, págs. 43-47, pág. 44.

Contiene la mordaza, ya suelta, de Pandora,
venenos para dar a las palabras
que usurparon el trono tantos siglos,
ese *brillo del no*,
el cinismo de Hermes,
hondas para romper los espejismos
de las formas dañinas del amor
y palabras vibrantes y fresquísimas
dispuestas a pisar, como gacelas,
las lenguas gangrenadas e inservibles.

(Algo queda en el fondo. No lo mires.
Cúidate de Pandora: es el olvido.)

Si llaman a tu puerta cualquier día,
si traen un mensaje de muy lejos,
mira la dirección del remitente
porque a veces los dioses, caprichosos,
rectifican el mundo en cajas nuevas.

“Los mitos hay que revisarlos y aceptarlos como las fábulas que son, pero evitar que sigan operando en lo que tienen de categoría moral”, dijo Luque en una entrevista⁵¹², y esa voluntad persigue la poeta en esta actualización radical del mito sobre la primera mujer, tan cargado de prejuicios misóginos. La nueva caja de Pandora, “la que nunca abrió nadie”, la que llega hasta nuestros días desde el Olimpo a través del correo, trae la constatación de que Pandora (como metáfora de la mujer en general) ya puede hablar en libertad, sin mordaza, y contarnos su propia versión de los hechos, que quizás no coincida con la heredada. En la caja vienen también instrumentos que han de permitir la creación de un nuevo lenguaje liberado de las ataduras patriarcales que han condicionado la historia de la cultura (“venenos para dar a las palabras/ que usurparon el trono tantos siglos”) y propicien la desaparición de prejuicios ancestrales (“hondas para romper los espejismos/ de las formas dañinas del amor”). Y, sobre todo, la caja contiene la esperanza para un lenguaje nuevo (“y palabras vibrantes y

⁵¹² *Ibidem*.

fresquísimas/ dispuestas a pisar, como gacelas,/ las lenguas gangrenadas e inservibles”). Un lenguaje renovado con el que expresar una nueva realidad, la realidad de las mujeres vista por ellas mismas, o con el que reconstruir una historia de la cultura en la que se recoja también la aportación femenina durante tanto tiempo silenciada y que destruya la paradoja de que la mujer se vea obligada a expresar sus sentimientos con un lenguaje literario inválido para esa tarea, porque fue creado por los hombres para expresar los suyos.

Resulta pertinente en este sentido señalar la referencia intertextual al poema de Concha García “Un brillo del no” (*Cuántas llaves*, 1988), donde, a su vez, se alude a la “habitación propia” de Virginia Wolf, de tanto significado en el pensamiento feminista desde los años 70, y se insiste en la necesidad de un comportamiento contracorriente (“un brillo del no”) que anule los dictados de una educación fundamentada en la sumisión (“la quimera del sí a todo”):

(...)

Me gustaba estar sobre la cama
de mi cuarto, los botines morían.
Yo también, pero era una valentía,
un brillo del no. Me eduqué en la quimera
del sí a todo. El poema es un tragaluz.

(...)

“Revisar y reconstruir la tradición es una tarea inaplazable. En mis paseos por la literatura de otras épocas he podido comprobar que las obras de muchas escritoras realmente estimulantes yacen en un injusto semiolvido”, escribe Luque en otro lugar⁵¹³. Se trata de colaborar en la tarea propuesta por Showalter de reconstruir una nueva tradición literaria donde se incluyan textos que interpreten las experiencias vitales y artísticas desde una perspectiva también femenina, una reconstrucción absolutamente necesaria para que la mujer escritora pueda elaborar su propia identidad desde una tradición no impregnada exclusivamente de preocupaciones masculinas. La reivindicación de la figura de Hipatia⁵¹⁴ que

⁵¹³ Aurora Luque, “Poética. El mito de Sísifa”, en *Ellas tienen la palabra*, págs. 411-412, pág. 411.

⁵¹⁴ Filósofa y maestra neoplatónica griega, natural de Egipto, que destacó en los campos de las matemáticas y la astronomía, cabeza de la Escuela neoplatónica de Alejandría a comienzos del siglo V. Está considerada la primera mujer matemática de la que se tiene conocimiento.

Luque realiza en el poema “El cráter de Hipatia” (*Camaradas de Ícaro*) operaría también en esta dirección. Una rectificación del mundo en cajas nuevas.

El significado del título de su siguiente libro, *Camaradas de Ícaro*, nos lo explica la propia poeta: “fue concebido como un atlas del mundo subterráneo. Se distribuye en cuatro secciones: *El Leteo está contaminado*, *Pies mojados en campo de asfódelos*, *Los dientes de Cerbero* y *La hierba del Elíseo*. O sea: las impurezas de la memoria, la embestida del amor contra la muerte, los desgarros del fracaso y los homenajes a poetas camaradas. (...) Todos los poetas somos, de alguna manera, camaradas de Ícaro: fabricamos nuestras alas con las partículas doradas que flotan sobre las horas de placer, las briznas vívidas de los asombros de la infancia (...); los deseos preparan sus rutas favoritas y el poeta busca, en su vuelo sin retorno, esa otra luz que nos obliga a pagar facturas de abismo”⁵¹⁵.

El recurso al mito, por tanto, constituye en *Camaradas de Ícaro* un señuelo para efectuar una reflexión metapoética sobre la propia poesía y la figura del poeta. A pesar del título del poemario en su conjunto y de sus partes por separado, el mito apenas se hace luego explícito en los poemas que contiene el libro, aunque sí estén presentes por doquier los *topoi* de la literatura clásica. El mito constituye, pues, un mapa de fondo -intuido, pero sin acabar de hacerse presente del todo- sobre el que se distribuyen las emociones poéticas.

Los poemas que abren y cierran el libro, titulados igual que la obra en su conjunto, aluden, como la propia autora reconoce en la cita antes reproducida, a la propia figura del poeta, cuya actividad literaria se contempla como un vuelo arriesgado de incierto desenlace. En el primero enumera el bagaje con el que arranca el artista:

(...)

-No fabriqué con cera mis alas clandestinas.

Fueron otras sustancias. Puse los embriones

del tiempo detenido,

la minúscula arena de oro que mojaba

las horas placenteras,

la avaricia que supo custodiar

⁵¹⁵ Aurora Luque, “La siesta de Epicuro”, pág. 27.

el olor de los cuerpos entregados
y el jugo de las noches,
briznas de los asombros de la infancia,
palabras sacudidas por latidos
o palabras huyendo de sí mismas
con su erosión a solas
-esas cosas que archivan los poetas.
(...)

En el último asistimos al final trágico (o, al menos, dramático) que aguarda a muchos osados, a los que la fortuna no ayudó. El antropónimo Ícaro⁵¹⁶ ha perdido ya su cualidad de nombre propio (y, por tanto, su derecho a la mayúscula) para designar a una categoría común: la del que se arriesga más allá de sus posibilidades y pierde.

A veces cae un ícaro en cualquier
bahía o carretera. Baja girando, absorto
con sus descendimientos,
con la gracilidad de la caída.
Es ícaro y sabía
qué bisagras engarzan la carne con el cielo.
La intuición de ese vuelo que deshace
creció con los cimientos del cuerpo laberíntico,
aulló por sus pasillos.
Con el tiempo contienen nuestros huesos
traslaciones de sueños migratorios,
transferencias de vuelos;
contienen viejas alas refugiadas.
(...)

⁵¹⁶ Ícaro escapó del Laberinto de Creta junto con su padre Dédalo, constructor del mismo, gracias a unas alas de cera y plumas. Pero, llevado por la audacia de la juventud y desoyendo las advertencias paternas, Ícaro ascendió demasiado y sus alas se derritieron a causa del calor del sol, cayendo al mar, donde encontró la muerte (Ovidio, *Met.* 8.222-230).

En el interior, tres poemas reclaman nuestra atención. En “Dido pasa de largo” Luque se detiene en la figura de la reina de Cartago, pero elige para ello el momento en que Eneas se encuentra con Dido en el Hades. El poema recalca en el tópico del *tempus fugit*, manifestando el deseo de que la eternidad destinada a la muerte pudiera dedicársele al amor (“El tiempo de estar muertos/ qué delicia ganarlo/ para ese extraño limbo del que ama”) para terminar reconociendo lo pasajero de cualquier estado. Luque rescata aquí este episodio poco tratado del mito como reivindicación de la voluntad de la mujer frente al amante que la abandonó. Mientras en otros relatos hubiéramos esperado que la reina, habiéndose suicidado por amor, se entregara a los brazos de Eneas al punto de su encuentro, Virgilio la convierte en una sombra que pasa ante el héroe troyano con la mirada en el suelo y sin reparar siquiera en su presencia (*Aen.* 6.450-476).

“Anuncios”, uno de los poemas de Aurora Luque más citados en los estudios modernos sobre tradición clásica, constituye una lúdica transgresión irónica que, utilizando el lenguaje banal de los anuncios por palabras en los periódicos, pone en venta artilugios identificativos de algunos personajes mitológicos: la roca de Sísifo, el toro de Dédalo, el hilo de Ariadna, las alas de Ícaro... Interpreto el poema como un juego metaliterario o como una parodia posmoderna fuera de tiempo, pero me cuesta ver, como supone Álvarez en algún pasaje, una intención reivindicativa “al abordar sin pudor y con claro escepticismo temas en el pasado negados a la mujer”⁵¹⁷, puesto que ni siquiera la imagen de Pasífae copulando con el toro de Creta podía resultar ya escandalosa a estas alturas.

El poema, sin embargo, más interesante para el objeto de nuestro estudio resulta ser el titulado “La espalda de Narcisia”, que va introducido por un verso de Juana Castro en señal de reconocimiento literario. Se trata de una exaltación de la diosa madre de la fertilidad a partir de un representación iconográfica observada en la vitrina de un museo, que pudiera ser cualquiera de las llamadas Venus paleolíticas, ya sea la Venus de Willendorf, ya la Mujer sentada de Çatalhöyük, ya cualquier otra semejante, testimonios todas ellas quizás de un antiguo estado de matriarcado reivindicado poéticamente como ideal por una corriente de la poesía feminista. El poema comienza con diversas interrogantes que, barajando opciones, manifiestan el desconocimiento real que se tiene sobre la función concreta de estas representaciones femeninas:

⁵¹⁷ J. Álvarez, *Tradición clásica...*, pág. 42.

¿Te oían?
¿Propiciaste abundancias en los campos?
¿Fuiste de alguna ayuda
para el cadáver que te destinaron?
¿Intercediste un poco
o eras muda y altiva
como hoy en la vitrina del museo?
(...)

El resto de la composición contiene, básicamente, la descripción de la estatuilla-diosa en términos que nos recuerdan efectivamente a la Narcisia de Juana Castro, la diosa autosuficiente y generadora de todas las cosas del mundo, rebosante de sexualidad, el ser nutricio que crea y acoge en su seno y la representación colosal del dominio femenino sobre todo el orbe.

(...)
Tan solo una verdad transmite el cuerpo:
las certezas violentas
del deseo, sus géiseres, las sobrecogedoras
potencias del abrazo.
(...)
Propiciadora de las abundancias,
hoy seguías aquí,
hoy hablaste del cuerpo y sus imperios.

La última obra hasta el momento, *La siesta de Epicuro*, contiene también algunas alusiones mitológicas. En “Contra los lotófagos” encontramos una imagen poética análoga a la ya comentada en el poema “Lotófagos” (*Paranoia en otoño*) de Juana Castro, donde se establece una identificación entre el poder narcótico de los besos del amado y la flor de loto que retenía a los compañeros de Ulises. También Luque, en su exhortación al placer que domina todo este libro, identifica los besos (“unos labios mordidos”) con el loto, aunque invirtiendo ahora sus efectos:

(...)

Somos como lotófagos, pero al revés:

nos dan ciertos bocados

memoria de Verdad, no del Olvido.

Unos labios mordidos

y regresa la vida caudalosa.

(...)

Por lo demás, en el poema “Erinias” una alusión metafórica a las divinidades vengadoras del crimen las compara con “los deseos tenaces” y “los impulsos fieles” que acechan a la voz poética. Otra elaboración metafórica en “La serpiente que ulcera a Filoctetes” iguala el veneno que inoculó la serpiente al depositario de las armas de Heracles⁵¹⁸ con los efectos del amor (“un insidioso fuego no soluble”).

En conclusión, la aproximación de Aurora Luque al mito clásico sigue los parámetros habituales en la poesía española de las últimas décadas: un acercamiento descreído, respetuoso con una tradición que se admira en lo que significa de creación cultural histórica pero deseoso de reconstruir un discurso ideológico que no siempre se considera ejemplar. Luque trae las figuras de la mitología grecolatina a escenarios contemporáneos y las utiliza para urdir reflexiones de carácter metapoético (el centauro Quirón, Ícaro) y metalingüístico (las Sirenas, Pandora). El mito aparece en sus poemas como una manifestación más de la cultura clásica en la que aparecen bañadas todas sus composiciones, como resultado de una admiración desmedida por la Antigüedad grecolatina.

Como en el resto de sus composiciones, la preocupación de género apenas se manifiesta en sus poemas mitológicos, que recrean el mito con otras intenciones. Y esto no porque falte en Luque un compromiso con las causas sociales de su época, sino porque quizás considera que la reivindicación feminista no constituye ya un objetivo prioritario en una época que goza, al menos *de iure*, de una legislación igualitaria y una aceptación generalizada del nuevo papel de la mujer en la sociedad.

⁵¹⁸ Filoctetes, habiendo hecho escala en Tenedos cuando marchaba en la expedición contra Troya, fue mordido por una serpiente. La herida se infectó y despedía un insoportable hedor, por lo que fue abandonado en la isla de Lemnos.

4.7. Et cetera.

4.7.1. *La Grecia que hay en mí*, de María del Pino Marrero Barbel.

Aunque nacida en 1950 en Cartagena (Murcia) debido a la profesión militar de su padre, María del Pino Marrero Barbel vivió desde muy temprana edad en Las Palmas de Gran Canaria. Licenciada en Filosofía y Letras y profesora de Lengua y Literatura Castellana en centros de enseñanza media, su actividad artística se ha diversificado entre la literatura y las artes plásticas (pintura y fotografía principalmente). En 1999 obtuvo el Accésit del Premio de Poesía "Tomas Morales" del Cabildo Insular de Las Palmas por su obra *La Grecia que hay en mí* y en 2005 el Premio Internacional "Ciudad de Las Palmas" del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria por *Las mil y una*. El resto de su producción poética está compuesta por *Akras* (1982), *Apoemas del alba escarlata* (1984), *Aziratum* (1985), *Ojos de lienzo* (2002), *Los días quebrados* (2003), *Código de barras* (2006), *Los desiertos extraños* (2006) y *Los caminos del agua* (2008). También ha publicado algunos libros de narraciones.

El poemario *La Grecia que hay en mí* supone una revisión personal de los mitos griegos a partir de la cual se llega al propio autoconocimiento. El mito, por tanto, constituye aquí un objeto instrumental en un viaje íntimo a lo profundo del yo poético, un periplo de búsqueda que se enmarca entre el verso inicial del primer poema ("Emprendí el camino/ dos veces") y el final del último ("Hoy divisó las costas de mí misma"). En medio, asistimos a un diálogo recóndito (predomina la primera y segunda persona) con personajes del mundo homérico y sus derivaciones a través del cual el sujeto poético se busca a sí mismo y parece, al final, encontrar razones para la esperanza ("el horizonte aguarda amaneceres que presiento").

Se trata de una obra sencilla (a veces, incluso, simple) y de escasa complejidad interpretativa. En cierto sentido, parecería un diccionario emocional de mitología clásica, dado el alto número de personajes que se citan y de situaciones a las que se alude, sin parangón cuantitativo posible con ninguna otra obra de las estudiadas en este periodo. El planteamiento, en general, exige en el lector un mínimo conocimiento del relato mítico, pues no siempre se explica con detalle la participación del personaje e incluso a veces ni siquiera se cita expresamente su nombre, a pesar de que muchos poemas son meramente narrativos. Los que más interés ofrecen son los que presentan una reflexión personal de algunos de los protagonistas de las leyendas épicas (Helena, Héctor, Ifigenia, Paris e incluso los propios

dioses). El tono general, sin embargo, con frecuencia excesivamente prosaico, ofrece la sensación de superficialidad y de mera recreación culturalista sin que se logre profundizar en la naturaleza contradictoria de personajes y situaciones ni se alcance a despertar la necesaria hondura emocional.

En los 69 poemas que componen el libro encontramos 86 menciones a 68 personajes o entidades míticas diferentes⁵¹⁹. De ellos, 54 aparecen nombrados una sola vez, 11 (Ariadna, Artemisa, caballo de Troya, Calipso, Hades, Heracles, Ítaca, Laberinto, Minotauro, Palas y Tánato) dos veces, 2 (Zeus y Apolo) tres veces y uno (Atenea) cuatro veces. Algunos personajes aparecen nombrados indistintamente con su denominación griega y latina (Afrodita/ Venus, Hera/Juno) o con distintos nombres (Atenea/ Palas, Apolo/ Febo). La mayoría de las referencias pertenece al acervo cultural común no necesariamente especializado, aunque también se incluyen menciones a personajes muy poco o nada habituales en la poesía contemporánea, como Télefo (hijo de Heracles), Androgeo (hijo de Minos y Pasífae), Siringe (hamadriade de la que se enamoró Pan) o Anfítrite (nereida que fue raptada por Posidón). Además de estas menciones explícitas, en numerosos poemas se alude a personajes concretos que, sin embargo, no se citan por su nombre, como Dido (pág. 63), Filoctetes (pág. 26), Héctor (pág. 42), Helena (pág. 12), Ifigenia (pág. 15), Jacinto (pág. 43), Odiseo (págs. 54, 55 y 57), Paris (pág. 24), Poseidón (pág. 21) o Prometeo (pág. 69).

En cuanto a su planteamiento lírico, los poemas se pueden dividir en tres grupos:

a) poemas narrativos, en los que se cuenta un episodio mítico en tercera persona, como “Cuando mueren los héroes principales...”, “No todos son prudentes, ni generosos, ni justos...”, “Penélope, asediada por cien pretendientes...” o “La hospitalidad es un pacto perpetuo...”.

b) Poemas en segunda persona, en los que una voz poética no siempre identificada (tras la que a veces se esconde la propia autora) se dirige en tono generalmente admonitorio a

⁵¹⁹ Se trata de Afrodita, Alcínoo, Androgeo, Anfítrite, Apolo, Ares, Ariadna, Artemisa, Atenea, Caballo de Troya, Calipso, Casandra, Centauro, Cipris, Circe, Clitemnestra, Dido, Dioniso, Electra, Eneas, Eris, Estige, Fama, Febo, Fénix, Filoctetes, Fortuna, Furias, Ganimedes, Hades, Héctor, Hera, Heracles, Ícaro, Ifigenia, Ítaca, Juno, Laberinto, Leda, Manzana de oro, Medusa, Minotauro, Musas, Nereidas, Nereo, Océano, Olimpo, Orfeo, Palas, Pan, Pandora, Paris, Penélope, Pólux, Poseidón, Príamo, Prometeo, Quimera, Sátiros, Saturno, Sibila, Sirenas, Siringe, Tánato, Télefo, Titanes, Venus y Zeus.

un personaje mitológico, como en “Eres un arquero muy famoso...”, “¿Qué emblemas, estandartes y atributos posees...” o “Fama la impía te avisó, Dido...”. Dentro de este mismo grupo se incluyen los poemas en los que un personaje mitológico (con frecuencia no nombrado explícitamente) se dirige a otro, como en “Vienes de la isla del Sol...” (Calipso a Odiseo), “Yo, Zeus...” (Zeus a Ganimedes) o “Anfítrite, esposa mía...” (Posidón a Anfítrite).

c) Poemas en primera persona, donde el personaje mitológico reflexiona sobre su situación o su actuación en los acontecimientos, como “Hera me prometió...” (Paris), “Luchamos hasta el anochecer de los días...” (Héctor), “Quise abrir esa hermética caja...” (Pandora) o “Cada día baja el águila...” (Prometeo).

La actuación y naturaleza de los personajes apenas se aborda desde una perspectiva de género. La voz poética asume su recorrido por el universo mítico como una fuente de aprendizaje y autoconocimiento, que se explicita a veces en poemas intercalados donde sospechamos que quien habla es el sujeto lírico, la propia autora. Así en el poema inicial, donde se incide en el tópico del viaje a Ítaca como procedimiento de realización vital:

Emprendí el camino
dos veces.

Siete años
y siete años
para llegar a Ítaca.

Definitivamente
para encontrarme a mí.

En esta búsqueda de la propia identidad personal, consustancial al discurso feminista, la voz poética interpela a los mitos para plantearles abiertamente sus conflictos internos:

Heracles, yo también he cumplido
mis doce trabajos
como cualquier semidiós.

¿Cómo afligirme entre llantos y tinieblas?
¿Cómo indignarme conmigo misma
entre las ataduras del pasado y del futuro?

¿Me faltarán trabajos?
¿Me sobraré dolor?

¿Me sobraré trabajos?
¿Me faltará dolor?

El planteamiento mítico, por lo general, se muestra respetuoso con la tradición, sin que observemos voluntad de ruptura ni alteraciones siquiera mínimas en el desarrollo convencional de la leyenda. Así, no muestra compasión alguna con Pandora, a la que condena por su “inútil arrogancia” en el poema “Quise abrir esa hermética caja...”. Tampoco se aprecia un cuestionamiento del discurso jerárquico ni del dominio androcéntrico, hasta llegar a culpar a la reina cartaginesa por no haber sabido adivinar las intenciones de Eneas en “Fama la impía te avisó, Dido”:

(...)
Tú tan descreída y del destino ausente
te esfuerzas por no ver más allá de la línea de tu casa,
agotas el vaso del tiempo un año más,
incluso, ignorante de la trama,
acompañas día y noche tu propia destrucción
con una espada oxidada y el alma a la intemperie.
(...)

4.7.2. Beatriz Hernanz con Perséfone en su laberinto.

Beatriz Hernanz (Pontevedra, 1963) es doctora en Filología Hispánica y ha simultaneado la docencia universitaria, la crítica literaria y la gestión cultural y educativa con la creación literaria. Su producción poética está formada por *La lealtad del espejo* (1993), *La vigilia del tiempo* (Accésit del premio Adonáis, 1996), *La epopeya del laberinto* (2001), *La piel de las palabras* (2005) y *Los volcanes sin sueño* (2011).

En *La vigilia del tiempo*, además de sus menciones explícitas a Perséfone y Penélope, encontramos un aire marino cargado de sugerencias odiseicas que nos llevan desde unos versos iniciales con su plasmación del mitema genérico sobre el regreso al hogar, que bien podríamos imaginar en boca de Ulises:

Después del tiempo de las espadas
vuelvo a casa sin llaves, sin derrotas,
emerjo del agua que se enrosca en mi frente,
sin anestesia local. Me invento otro dolor.
Nada es igual. Ya no conozco el camino.
(...)

hasta un poema interior que nos presenta a una mujer que aguarda, conformando de este modo la dualidad regreso/espera que tan bien conviene al relato homérico, aunque no se citen expresamente los nombres de los protagonistas:

Una mujer está a la sombra de una ventana abierta.
Aguarda cartas que nunca llegan,
circunda la arruga del humo en la espera.
(...)

La figura de Penélope aparece finalmente nombrada en el poema “Yo no puedo ver la extraña melancolía de tus manos...”, donde la esposa de Ulises escapa al destino que le tenía reservado la leyenda huyendo de su soledad en mitad de la noche.

Perséfone aparece en dos poemas de *La vigilia del tiempo*, ambos entre la oscuridad surrealista con la que reaparecerá más tarde en *La epopeya del laberinto*. “Perséfone en el laberinto” es un cuadro impresionista de sombrías sugerencias (lluvia, venas, inviernos, muerte, lunas, olvido, destino) que insinúa la “declaración constante de la eternidad” que se nombra en la nota inicial del poemario. “El laurel sin sueño” contiene una reflexión sobre el tiempo en una particular interpretación del tópico *tempus fugit* que tiene en Perséfone su representación renovadora y circular, evocadora desde su isla del Mediterráneo de los profundos misterios eleusinos.

La epopeya del laberinto constituye una obra hermética, de vocación surrealista, que contiene diversas referencias de carácter mitológico que se insertan, sin embargo, en un universo personal que no obedece estrictamente a la lógica de la tradición cultural. Ya Díaz de Castro, al hacer una breve reseña periodística de este libro, mostró su perplejidad al afirmar que “los poemas de *La epopeya del laberinto* sugieren e intranquilizan. Sugieren porque el discurso se abre a una imaginaria múltiple, de interesantes hallazgos. Su disgregación, sin embargo, intranquiliza porque, en su recorrido por la buscada ambigüedad de espacios, tiempos y figuras que dramatizan el contenido del sentir se presta a dejarnos perdidos en ese mismo laberinto que nos hace transitar”⁵²⁰. El poemario está dividido en cuatro partes tituladas independientemente con numerosas referencias mitológicas: “Perséfone en Delfos” (que contiene un subapartado llamado “Los oráculos de Perséfone”), “Héctor suplica la derrota”, “La ciudad muerta” y “Carne de adelfa”.

El desconcierto nos acecha desde el arranque del primer poema, donde se nos presenta a una “hija de Teucro” que no alcanzamos a situar en el imaginario mitológico convencional.

La hija de Teucro va a su destierro con el desconsuelo
azul de un mar añorado desde siglos.
La nueva patria era ardua y punzante,
como los ojos de los dioses antiguos,
terrible como un cielo ciego y sin mareas,
oscura como la cicuta triste del destino.

La hija de Teucro dormida va en el pecho de una isla,
pero el silencio del cielo se quiebra en dos,
y aprende la amarga ciencia del camino.
(...)
El salitre invade el horizonte,
la ciudad entrevista se diluye en la memoria,
y la hija de Teucro olvida
que la orilla del desamor alcanza siempre todas las rocas.

⁵²⁰ Francisco Díaz de Castro, “*La epopeya del laberinto*”, *El cultural*, 14-11-2002. Consulta on-line: <http://www.elcultural.es/revista/letras/La-epopeya-del-laberinto/5787>.

Grimal⁵²¹ cita dos héroes llamados Teucro, ambos relacionados con el ciclo troyano, aunque separados por seis generaciones. El primero sería hijo de Escamandro e Idea, quien, emigrado de Creta, se estableció en Tróade, siendo, por tanto, el fundador de la familia real de Troya y el motivo de que se les denomine teucros a los habitantes de la ciudad. Su hija Batiea (o Arisbe) se casó con Dárdano que construyó la ciudadela de Troya y reinó en Tróade a la muerte de Teucro. El segundo sería hijo de Telamón y Hesíone, hermana de Príamo. A pesar de su parentesco por vía materna, participó en la expedición contra Troya junto a los griegos, entre los que destacó por su maestría con el arco. Tras la guerra, se instaló en Chipre, donde se casó con Eune y tuvo una hija, Asteria. Ninguna de estas hijas parece tener la suficiente entidad como para referirse a ellas el poema de Hernanz ni su peripecia biográfica se adapta a lo expresado en sus versos.

En los versos de Hernanz se alude a un destierro y a la búsqueda de una nueva patria, lo que no parece adecuarse a la trayectoria de ninguna de las dos "hijas de Teucro" anteriores. Además, en otro poema del mismo libro ("Hasta el décimo año..."), la poeta se refiere de nuevo a "la hija de Teucro" como presente en la guerra de Troya, en un contexto en el que también se cita a Héctor y Andrómaca. Pudiera ser que Hernanz no se refiera directamente a Teucro como a un personaje concreto, sino a la denominación genérica de "teucros" que reciben los troyanos, o a Príamo, como el más conocido rey de Troya, y entonces "la hija de Teucro" pudiera ser Casandra, que en el reparto del botín tras la caída de Troya fue entregada a Agamenón y marchó con él a Micenas, donde corrió su misma suerte.

En realidad, el protagonista mitológico de *La epopeya del laberinto* es Perséfone, divinidad a la que se dedica la primera parte del poemario, titulada "Perséfone en Delos" y que incluye un subapartado denominado "Los oráculos de Perséfone". Fieles a un vago ideario surrealista, las menciones a la diosa se producen en medio de un universo onírico de símbolos oscuros de difícil interpretación, que pretenden más despertar sensaciones poéticas por asimilación al mito (oscuridad, muerte, clausura) que construir una narración coherente de hechos o circunstancias.

Habitación de clausura,
rueca y uso inerte.

⁵²¹ Grimal, *Diccionario*, págs. 512-513.

Los tambores de la tormenta suenan
a lo lejos.

En el arenal de los días,
Perséfone construye un hades
más confortable,
una ciudad de ligeros temblores,
de pestañas inválidas.

Un velo de metal envejecido
esconde una serpiente.
un cofre abandonado muchas lunas
arrastra una sentencia terrible del deseo.
Perséfone cultiva las anémonas de los muertos.
Tal vez la luz encienda los frutos amargos de las espigas.

En realidad, una parte del poemario se organiza en torno a dos personajes, Perséfone y Héctor, que a veces olvidan su procedencia mitológica para convertirse en actores de un drama perteneciente al mundo propio de la voz poética, quizás de la propia autora, que se adentra con provisión de sentimientos por los recovecos ocultos de la infancia y la memoria.

“La humillación de las horas...”

(...)

Perséfone vuelve despacio la corteza del tiempo,
- en otros días fue árbol, fue bosque
pantano doméstico-.

(...)

Héctor recordó entonces
una niña
sentada en la calle.
Cada día invoca un fragmento perdido
de otra jornada.

(...)

4.7.3. *El silencio de la sirena*, de Ana María Rodríguez González.

Ana María Rodríguez González (Guadalupe, Cáceres, 1956) es licenciada en Historia y Filología Inglesa y ejerce actualmente como profesora de educación secundaria y universitaria. Comenzó a publicar tardíamente, puesto que hasta 1996 no apareció su primera obra, *El silencio de la Sirena*, que había obtenido ese año el Premio Carmen Conde. En 2001 publicó *Clave de luna*, su último libro hasta el momento.

El silencio de la sirena aparece formalmente dividido en dos partes. En la primera, titulada “Libro de las sombras”, aparecen numerosas referencias clásicas (sirenas, Casandra, Atenea, Troya, Ártemis), así como poemas dedicados a mujeres destacadas o representativas en el imaginario ideológico de la crítica feminista, como Emily Brontë, Greta Garbo o Safo. La segunda parte (“Libro de la memoria”) contiene composiciones sobre la memoria y el amor plasmadas en primera persona. En el conjunto de la obra apreciamos una visión femenina del tiempo y la memoria, anclada en hitos fundamentales del pensamiento feminista.

El libro se abre con el poema “Mitades”, que, a partir del mito de las sirenas, reflexiona sobre la condición femenina y su percepción de sentirse ajena en un mundo que no está regido por principios favorables a la mujer (“habitamos un mundo que no es nuestro”). Hay en estos versos una reivindicación del antiguo papel de la mujer en la sociedad, que remite a una diosa Creadora en la línea de las deidades ginocéntricas elaboradas por Juana Castro o Clara Janés y que se resuelve en un deseo de recuperar un primitivo poder ahora disminuido, en el que el silencio pudiera ser un arma eficaz de transformación.

Parémonos. Parémonos un instante
y oigamos el silencio de la sirena.
Aquí han caído muchos caminantes.
Es un lugar sagrado y nos envuelve
el clamor de tanta muerte antigua.
Renovemos el pacto con la música,
la alianza universal con la Creadora
unívoca en sí misma,
principio y fin de la materia pura.
La sirena callada es el aviso

que ha de romper los goznes.
Detengámonos,
al fin y al cabo nada nos empuja.
Como ella, mitades de mujer,
habitamos un mundo que no es nuestro.

En el poema “Lo que no vemos” se contiene un programa de actuación para romper (“Abrid las puertas”) una dinámica secular en la que la mujer ha sido tradicionalmente sometida por la imposición de unas creencias hegemónicas de naturaleza androcéntrica que deben ser ya destruidas:

(...)
y hay que traspasar el umbral sin retorno.
Las estatuas de sal las disuelve la lluvia
y los dioses antiguos moran en los museos
(...)

Como parte fundamental de este proceso se necesita una revisión de actitudes antes intocables y que ahora deben ser renovadas con una nueva concepción de planteamientos ya caducos, en los que, por ejemplo, se le devuelva la credibilidad a la mujer visionaria:

(...)
Mirad atrás ya sólo para volver a Troya
y escuchar de Casandra la verdad de sus labios.
Oíd aquellos murmullos sobre la arena roja,
pues es sangre de héroes la que riega los mirtos,
son espadas de héroes las que rasgan la playa.
(...)

Tanto en este poema como en el titulado “La décima musa” hay una reivindicación de la figura de Safo, que se inserta en la corriente, ya promovida por Showalter, de reconstruir una historia de la tradición literaria femenina en la que la escritora contemporánea pueda reconocerse al margen de los prototipos culturales modelados por la usanza masculina. En esa misma línea se inscribe “Hablando con Emily” (por la cita introductoria sabemos que se refiere

a la escritora británica Emily Jane Brontë, autora de *Cumbres borrascosas*) e incluso “Garbo murió soltera”, homenaje a una actriz icónica de la tradición feminista.

Con todo, el poema más destacado en esta línea de aunar la mitología clásica con las figuras representativas de la tradición feminista lo constituye el titulado “Bautismo”, que cierra la primera parte del poemario. En él, las divinidades de las antiguas religiones, todas ellas invocadas habitualmente por las poetas contemporáneas en su tarea de reconstrucción ginopoética, son hermanadas simbólicamente con mujeres reales destacadas también en su lucha por la igualdad femenina, contribuyendo a través de ese correlato a la fijación de una continuidad en la tradición cultural femenina al margen del canon hegemónico, fundamentalmente masculino.

Oigo ruido en la calle. Madrugada.
Por mi persiana entran duendecillos de luz.
La Vía Láctea ha acostado en mi balcón
hijas abandonadas por las estrellas.
Mañana les daré nombre a cada una.
Atenea,
 Lilith,
 Ártemis,
 Isis,
 María,
 Astarté.

(O, quizás,
 Emily,
 Natalie,
 Hildegard,
 Virginia,
 Vita,
 Renée.)⁵²²

⁵²² Bajo estos nombres de pila identificamos a Emily Dickinson (o Brontë), Natalie Clifford Barney (poeta estadounidense), Hildegard von Bingen (profetisa y escritora alemana), Virginia Woolf, Vita Sackville-West y Renée Vivien (escritoras británicas).

4.7.4. *Mercuriales*, de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier.

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (1962) es Doctora en Filología Hispánica y Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Cádiz. Especialista en literatura española del siglo XX, ha publicado numerosos trabajos sobre narrativa y poesía de autores como Álvaro Cunqueiro, José María Pemán, Fernando Quiñones o Pilar Paz Pasamar. Como poeta, es autora de *Mercuriales* (2003), que obtuvo el XXII premio Esquíu de Poesía en Castellano, y la *plaquette* titulada *Libro de los pájaros* (2006).

En ambas obras la mitología clásica tiene una presencia constante, aunque ninguna de ellas ha sido todavía objeto de interés académico. J. M. Balcells, al realizar una visión de conjunto sobre la poesía española más actual, considera el suyo un “culturalismo revisado desde la ironía”⁵²³, mientras que Manuel Rico alude vagamente a que en *Mercuriales* “la meditación existencial en torno al presente (o al pasado inmediato) encuentra en los mitos y dioses del mundo grecolatino, más que apoyatura, fermento”⁵²⁴. Ciplijauskaité, por su parte, observa cierta afinidad de Ana Sofía con Aurora Luque, aunque “con menos énfasis en la belleza y más escepticismo”⁵²⁵. Culturalismo, ironía, meditación existencial y escepticismo podríamos señalar, pues, como los pilares sobre los que se sustenta la obra de esta autora.

Mercuriales se compone solamente de 16 poemas, más extensos de lo que resulta habitual en la poesía actual, todos los cuales contienen referencias (a veces solo en el título) al mundo clásico y su mitología. Estos son los títulos: “Sandalias de Mercurio”, “Cabellera de Berenice”, “Perséfone y las rosas”, “Síntesis de Ariadna”, “Virtualidad de Medea”, “Laocoonte de Marlboro”, “Géminis ante el altar del Dios desconocido”, “Géminis en la tumba del Dios desconocido”, “Fragua de Vulcano (y brindis)”, “Psique”, “Eros se explica un poco”, “Poderosa Afrodita (Didascalía)”, “Taliesin (Retrato de familia hasta el Big Bang)”, “Maratón”, “Caduceo de Hermes (Feérica)” y “Lira de Apolo”. Nos referiremos a algunos de estos poemas al tratar sobre la nueva interpretación de los mitos clásicos en la poesía escrita por mujeres.

⁵²³ J. M. Balcells, “Diversidades literarias en las poetisas españolas”, en *Los usos del poema: poéticas españolas últimas* (Laura Scarano, Ed.), EUEM, Mar del Plata, 2007, págs. 105-120, pág. 110.

⁵²⁴ Manuel Rico, “Sin problemas de convivencia”, Suplemento *Babelia* de *El País*, 31 de enero de 2004. Consulta *on line* (28-2-2015): http://elpais.com/diario/2004/01/31/babelia/1075510227_850215.html.

⁵²⁵ Birutė Ciplijauskaitė, Crítica a *Mercuriales* en *World Literature Today*, vol. 78, nº 3-4, 2004, pág. 145.

La semejanza que apunta Ciplijauskaitė con la poesía de Aurora Luque la restrinjo por mi parte al modo en que se aborda el mito desde una perspectiva carente de cualquier visión de género. Como ya apuntamos al tratar de Luque, el momento en que Ana Sofía publica su poemario (2003) la exime ya de un compromiso feminista, al haberse alcanzado, al menos formalmente, las reivindicaciones históricas de igualdad que en otro momento obligaron a las poetisas a ponerse al servicio de esa causa. Ahora, sin embargo, el mito se aborda en la poesía como elemento desencadenante de situaciones o reflexiones sobre la condición femenina en particular o humana en general desde una perspectiva global, que en el caso de Pérez-Bustamante no excluye la meramente profesional (hay varios poemas en los que analiza amargamente el mundo educativo desde su condición particular de docente, como en “Síntesis de Ariadna” o “Fragua de Vulcano (y brindis)”).

Una reflexión tan solo indirectamente vinculada a la perspectiva de género hallamos en el poema “Poderosa Afrodita”, donde un sujeto poético femenino al que por fin se ha revelado el secreto de la existencia, y una vez desaparecida la belleza de la juventud que en otro momento se creyó eterna, dialoga con la diosa para reclamarle su parte en el juego del amor, tras una vida quizás entregada en exceso a otras ocupaciones cotidianas. La soledad de la mujer en la sociedad contemporánea constituye una consecuencia de las exigencias externas o autoimpuestas para la consecución de unos objetivos exitosos en el terreno profesional o en el personal. Tal desolador corolario del aprendizaje vital resulta extensible a cualquier ser humano en general, pero la mujer percibe el miedo a la soledad como una herencia patriarcal que limita sus posibilidades de emancipación, al evocar la situación de dependencia del varón en que ha vivido a lo largo de la historia.

(...)

Ahora que no me ves y no te oigo,
que no sé si el silencio
se cierne en amenaza o si reposa,
poderosa Afrodita,
me acerco hasta tu puerta, llamo suave.
Te pido que esta noche
me inventes en tu fábula del buen amor
(nunca bastante bueno)
algún papel, aunque no sea lucido.

O no me cuentes nada, pero déjame entrar.
Está la noche oscura. No consigo
saber qué viene ahora, y tengo miedo.

5. LA NUEVA INTERPRETACIÓN DE LOS MITOS CLÁSICOS EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES.

5.1. Odiseo y la nostalgia del regreso.

Según el teórico de las relaciones intertextuales Gérard Genette, la *Odisea* es “el blanco favorito de la escritura hipertextual”⁵²⁶. A lo largo de toda la historia de la literatura occidental (y ya desde la latina⁵²⁷), Ulises y sus andanzas por el Mediterráneo han sido revisitados una y otra vez, con múltiples lecturas e interpretaciones, con aproximaciones respetuosas y destructoras, desde la reverencia o desde la parodia, desde la elegía o desde la sátira, en la novela y en el drama. Stanford y Boitiani han analizado con detenimiento el tratamiento del mito odiseico en las letras universales⁵²⁸ y García Gual, entre otros muchos, ha repasado su presencia en todos los géneros de la literatura española⁵²⁹.

En la literatura europea contemporánea, el acercamiento a Ulises suele realizarse a partir de dos parámetros fundamentales. Por un lado, especialmente desde la lírica, se pone básicamente el acento en “la cuestión del sufrimiento del no-retorno desde una perspectiva metafísica”⁵³⁰, incidiendo en la imposibilidad de regresar al punto de partida en este viaje que es la vida. Por otro, hay un interés por situar la figura de Ulises sobre un fondo violento de

⁵²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

⁵²⁷ Vicente Cristóbal, “Ulises y la *Odisea* en la literatura latina”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos, II*, Madrid, 1994, págs. 481-514, y “Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Editorial Complutense, Madrid, nº 7, 1994, págs. 57-74.

⁵²⁸ W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford University Press, 1963; Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bologna, 1992 (trad. esp.: *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Península, Barcelona, 2001).

⁵²⁹ Carlos García Gual, “Ulises en la literatura española del siglo XX”, *Trivium*, nº 5, 1993, págs. 61-67; J.L. Calvo Martínez, “La figura de Ulises en la literatura española”, en *La épica griega y su influencia en la literatura española* (J.A. López Férrez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 1994, págs. 333-358; F. García Romero, “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, en *Analecta Malacitana*, nº 20.2, 1997, págs. 513-526; F. García Romero, “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos)*, nº 9 (1999), págs. 281-303.

⁵³⁰ Myriam Watthée-Delmotte, “Sobre un trasfondo de violencia: presencia de Ulises en la literatura francesa contemporánea”, en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (Juan Herrera Cecilia y Montserrat Morales Peco, Coords.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2008, págs. 77-88, pág. 84.

guerras y enfrentamientos que sería reflejo del propio trasfondo violento que acompaña a toda la historia europea del siglo XX⁵³¹.

En la poesía española escrita por mujeres, la figura de Odiseo constituye una presencia constante reflejada, básicamente, en torno a tres ideas fundamentales: el viajero libre y aventurero, con una personalidad bañada de tintes románticos, que recorre el mundo incansable llenando su vida de experiencias enriquecedoras; su relación con las que podríamos denominar “otras” mujeres, es decir, todas las que va encontrando en su periplo antes de llegar a Ítaca; y el regreso al hogar, siempre anegado de incertidumbres. En cualquiera de estas variantes se advierte, en general, y contrariamente a lo que podría esperarse desde una perspectiva feminista, un acercamiento positivo al héroe, sin los excesos desmitificadores observados en otros géneros que han puesto mayor énfasis en acentuar los rasgos más oscuros de su personalidad. Odiseo, por lo demás, es observado como la representación icónica de “el extranjero”, la persona sin patria ni hogar, forastero allá donde llega, encarnación de la alteridad, circunstancia con la que se identifica fácilmente la nueva sensibilidad femenina, por considerarse la mujer también a sí misma un ser desubicado, siempre en los márgenes de la sociedad y la cultura y errante en busca de una identidad propia que supere su situación actual. En *El extranjero* de Juana Castro esta idea alcanza su mejor expresión.

En primer lugar, Odiseo aparece enaltecido como el héroe solitario que surca los mares en pos de aventuras sin fin de las que siempre sale airoso, constituyendo este recorrido el medio glorioso en el que se forja su personalidad. El Odiseo de nuestra poesía no es el guerrero astuto y taimado de la *Ilíada*, sino el hombre abandonado a su destino que se esfuerza por regresar a su hogar, alzándose, sin embargo, el viaje como el fin principal de su existencia. La reducción del héroe a su dimensión humana no se realiza persiguiendo su desmitificación, sino como recurso para aproximar su figura a las preocupaciones cotidianas de la poesía contemporánea. Odiseo se presenta, además, como un hombre carnal, objeto de deseo por parte de un sujeto femenino como parte de esa destrucción del binomio sujeto/objeto que asignaba a la mujer siempre el papel secundario, conformando una subversión de valores tan radical por sí misma que no precisa de más derribo argumental.

⁵³¹ *Ibidem*, pág. 80.

Ya vimos cómo en el poema “Ulises” (*Paranoia en otoño*) de Juana Castro el héroe aparece como un personaje cargado de atractivos, de experiencias amorosas a lo largo de sus infinitos viajes por mares e islas, un modelo de libertad en su búsqueda obsesiva del amor, un ejemplo al que seguir. El enfrentamiento de la voz poética al héroe que regresa se plantea desde la igualdad hombre-mujer y propone un encuentro lleno de sensualidad y sensaciones nuevas ante un hombre hermoso y apetecible que despierta el deseo de quien aguarda.

(...)

Yo sólo sé que vienes

como una larga guerra,

tan sucio y tan oasis,

una erosión de algas, calles, sierpes,

tan hermoso de andar, de llorar los caminos de tu Ítaca.

Y yo te reconozco,

tu ser espigaría

en la herida del mundo,

tu ser lluvioso y vivo

que me sigue doliendo desde todas las lunas

como un mar de veneno,

como un mar de agujones en la nieve,

allí donde tu mar era amar sin mi nombre.

La consideración del viaje como un agente que transforma para siempre la vida de una persona está presente en numerosos poemas, como en “Acuarela” (*La isla de Mácar*) de Aurora Luque:

Hay viajes que se suman al antiguo color de las pupilas.

Después de ver la isla de Calipso ¿es que acaso Odiseo

volvió a mirar igual? ¿No se fijó un color

como un extraño cúmulo de algas

en sus pupilas viejas?

(...)

Odiseo/Ulises llega a convertirse, mediante un proceso metonímico, en la representación simbólica de la valentía y el arrojo, sirviendo entonces como referente al que enfrentar otros comportamientos desiguales. En el proceso de deconstrucción de estereotipos masculinos que emprenden las poetas de las últimas décadas del siglo, dentro de su voluntad de destruir las estructuras jerárquicas de dominio patriarcal, Inmaculada Mengíbar, con ironía condescendiente, plantea en el poema “Los hombres no lloran” (*Pantalones blancos de franela*) la comparación del hombre actual con el héroe clásico reducido a la cualidad antonomástica que simboliza, en un diálogo cobardía/valentía que se resuelve a favor del signo mítico:

Volveré a por ti,
me grita en un sollozo contenido
-después de rechazarme-
igual que un marinero desde un buque de guerra.
¿De modo
que este era mi Ulises?

Del mismo modo, María Victoria Atencia en “Placeta de San Marcos” (*El coleccionista*) recurre a Ulises como modelo de comportamiento ante la adversidad, aludiendo vagamente al episodio de las Sirenas, en el que Ulises se amarró al palo mayor de la nave para no sucumbir a su seductor canto. Mediante un proceso de trasposición de identidades basada en la admiración por el personaje, la voz poética se funde con la figura mítica (“alma Ulises”) en una circunstancia subjetivamente sentida como semejante:

Amárrate a este palo, alma Ulises, y escucha
-desde donde la plaza proclama su equilibrio-
el rugido de bronce que la piedra sostiene.
(...)

En la conformación de la personalidad del héroe, que se enriquece en cada una de las aventuras que vive en el Mediterráneo, juegan un papel relevante las mujeres que va encontrando a su paso (y principalmente Circe, Calipso y Nausícaa), todas las cuales contribuyen con su acción a retardar el regreso del héroe al hogar. Esta constatación de las “otras” mujeres de Odiseo como agentes en el proceso de dilatación del tiempo literario

puede ser analizada desde una doble perspectiva, no excluyente: haciendo hincapié en el componente misógino que transmite esta consideración de los personajes femeninos como obstáculos para que el varón cumpla su misión (un papel semejante observamos ya en la Dido de la *Eneida*) o poniendo el foco en la personalidad singular de unas divinidades-mujeres que representan precisamente un modelo alternativo de la imagen tradicional de la mujer.

Que las mujeres-amantes forman parte del equipaje experiencial que Odiseo trae consigo al regreso lo saben todas las Penélopes que lo reciben cargadas de incertidumbre. Lo acabamos de ver en el poema “Acuarela” de Aurora Luque, también anteriormente en “Ulises” (*Paranoia en otoño*) de Juana Castro y de nuevo ahora Francisca Aguirre lo asume explícitamente en “La bienvenida” (*Ítaca*):

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.
Muy breve es el diálogo. Pues
la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano.
En su mirada yo escucho sin embargo
respuestas como el mundo.
A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,
Nausicaa con su juventud.
Con él están como una nostalgia
que fuera ya una culpa
las vidas y los rostros de las que amó,
(...)

El miedo a la competencia de amantes más jóvenes estuvo siempre en la mente de la esposa desde su espera en Ítaca, especialmente en aquellas concepciones poéticas más apegadas a la visión tradicional de la mujer como objeto amoroso, como la de Ana María Romero Yebra en su “Undécima lágrima” (*El llanto de Penélope*), que nos remite a la *Heroida* (1.116) ovidiana:

(...)
Comprendo que prefieras a Nausicaa.
Yo me conservo hermosa, pero el tiempo
ha cubierto de hiedra mis rincones. (...)

El regreso de Ulises a Ítaca se ha convertido en un mitema fundamental del ciclo homérico que ha alcanzado un grandísimo desarrollo en la poesía lírica. En él confluyen varios temas complementarios de interés universal dotados de gran fuerza poética, lo que explica su abundante tratamiento por los autores de toda época y lugar: la memoria, el reencuentro, el reconocimiento, el paso del tiempo, la incertidumbre...

Una primera idea frente al regreso aparece gráficamente verbalizada en el primer verso del poema "El regreso de Ulises a la patria" (*Europa después de la lluvia*) de Cristina Peri Rossi: "Regresar es morir un poco", que nos indica una línea de tratamiento en la poesía contemporánea que rompe con la idealización del reencuentro transmitida generalmente por la literatura canónica. Contrariamente a lo que cabría esperar, el regreso a Ítaca del héroe tantos años ausente no se contempla con alborozo, sino que supone más bien el final de una etapa gozosa que se enfrenta a la incertidumbre de un futuro que nunca será como se imaginaba. La actitud de Penélope ante el reencuentro, que veremos en el apartado siguiente, es el factor que más condiciona la articulación poética del regreso, en la que el héroe pierde, en la mayoría de los casos, las características positivas con las que aparecía en su faceta viajera para convertirse ahora en un estorbo para la plena realización de la esposa.

El propio Ulises oscila en sus reflexiones entre el deseo de volver y el temor ante lo que se encuentre a su regreso. Josefa Parra en "Viaje de retorno" (*Geografía carnal*) nos presenta a un héroe que conserva todavía la vuelta a Ítaca como el motivo principal que guía sus actuaciones y le fuerza a sobreponerse de tantas adversidades:

Volveré sin remedio.
Ítaca, la florida de cardos y olivares,
la impracticable patria, la terrible
soledad de la sed y de la espera
encarnada en un cuerpo o una isla;
Ítaca como un sueño de la espuma,
la deseable, la cautivadora,
me llama eternamente. No hay sirenas
que igualen su reclamo. Procelosos
mares no impedirán que yo regrese.
Los conjurados dioses, las estrellas

nefastas nada pueden contra el sino
verdadero que me hace infatigable.

Sin embargo, el rechazo al regreso a Ítaca es un tema poético recurrente en la poesía española en general que desde los novísimos (recordemos: “nunca/ quiero llegar a Ítaca aunque sepa los caminos”, en el poema “Nunca desayunaré en Tiffany” de Manuel Vázquez Montalbán) recorre toda la poesía contemporánea (“¡Si nunca hubiese vuelto!” anhela el Ulises de José Hierro en “Odiseo en Barcelona”). Las dudas del héroe sobre el futuro que le aguardará en la que fue su patria y el consiguiente rechazo al regreso, o bien la decepción frustrante ante lo hallado cuando este ya se ha producido es un tópico en la poesía española contemporánea que han visitado Miguel D’Ors en “Ulises navegando” (*Ciego en Granada*, 1975), Carlos Clementson en “El viajero” (*Archipiélagos*, 1995), Federico J. Silva en “Mensaje en una botella” (*Turia*, nº 46, 1998), Ilya U. Topper en “Mito” (*Años a la deriva*, 2001), José Luis García Martín en “Odisea” (*Al doblar la esquina*, 2001) o Francisco Bejarano en “Ulises” (*El regreso*, 2002), por citar solo algunos ejemplos ilustrativos.

Elsa López expresa en su poema “Ballenas de cemento” (*La fajana oscura*) el tedio del héroe de nuevo en el hogar, un aburrimiento cercano al *spleen* romántico que hace envejecer a un navegante otrora valeroso y al que ahora, cumplido su destino, no lo animan ni los recuerdos de sus antiguas aventuras amorosas:

El viejo guerrero
se ha sentado de espalda al mar
para cubrir el rastro de ballenas remotas
en esa larga fosa abierta por los dioses.
(...)
Los juegos de Nausicaa
ya no distraen sus sueños
y su mirada antigua
ha ido perdiendo el brillo
de los pájaros negros.

Quizás previendo este resultado, son numerosos los poemas que avisan al héroe sobre la inconveniencia de continuar en su empeño de regresar a toda costa a un lugar que ya nunca

será el mismo que dejó y que imagina en sus sueños. Francisca Aguirre en “No vuelvas” (*Pavana del desasosiego*) impele a su amado lírico, trasunto del propio Ulises (al que, sin embargo, se cita como referencia, en un desdoblamiento de gran efecto poético), a continuar el viaje y no detenerse en su destino prefijado, considerando la llamada de la nostalgia por la patria perdida tan perniciosa como el canto de las sirenas y aludiendo al hilo de Ariadna como un instrumento ineficaz para encontrar la salida.

Allí no vuelvas más.

A aquel lugar oscuro no regreses.

No tires más del hilo,

no pienses que al final de esa cuerda

vas a encontrar el paraíso.

El ovillo que tú deslías

no conduce a ninguna parte.

(...)

no permitas que el tiempo

con su engañosa voz de pájaro

te arrastre hasta su cueva miserable

y te cante al oído su nana de la muerte.

No lo escuches, criatura, no lo escuches,

tápate los oídos como Ulises,

y trata de que el barco no se hunda.

(...)

Y no vuelvas, allí no vuelvas nunca.

Allí sólo hay cenizas,

heridas que una vez tuvieron sangre

y quieren regresar a la desdicha,

quieren vivir a costa de la vida.

No vuelvas, nunca vuelvas, amor mío.

Quédate con el mar que todo lo comprende,

(...)

Pero quizás el poema que advierte a Ulises con más crudeza del futuro que le aguarda en Ítaca sea “Circe esgrime un argumento” (*Las pruebas del delito*), donde Silvia Ugidos nos

muestra una visión de la vida que le espera en su hogar junto a Penélope desde la perspectiva interesada de Circe, que pretende impedir el regreso de Ulises poniendo de relieve lo poco apetecible de aquel destino⁵³². El rotundo e inesperado imperativo final presenta un carácter disémico, por aludir tanto a la categorización moral de quien abandona a su esposa como al episodio mítico de la conversión en cerdos de los compañeros de Ulises (*Od.* 10.229-243). A pesar de la frescura de su lenguaje, desde el punto de vista mitológico el poema sigue fielmente la tradición homérica en cuanto que presenta a una Circe enamorada que se resiste a dejar marchar al héroe y el planteamiento, por tanto, resulta coherente con el relato original, aunque la plasmación irreverente de ciertas ideas contrarias al ideal tradicional femenino nos sorprenda en una primera lectura.

Si regresas, Ulises
encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:
Penélope ojerosa
que afanosa y sin saberlo
le teje y le desteje una mortaja
al amor. Ella pretende
aferrarse y aferraros a lo eterno.
Si regresas
hacia un destino más infame aún
que éste que yo te ofrezco
avanzas si vuelves a su encuentro.
Más enemigo del amor y de la vida
que mis venenos

⁵³² Manuel Lara Cantizani en “Carta de Penélope a Circe” (*Incultura clásica*, Ayuntamiento, Montilla, 2002) parece responder a este poema de Ugidos. La que habla ahora es Penélope dirigiéndose a Circe, a la que sabe amante de su esposo, para descubrirle sus cartas. Ya no espera al héroe, porque en realidad nunca le fue fiel. El último verso refuerza el paralelismo con el poema de Ugidos. “Agua. Me separa de Ulises/ tu cuerpo y el suyo sudando amor desnudo/ sin orillas./ Demasiada agua./ Su insípido recuerdo vadea seco/ por las playas de la memoria./ El porqué de este poema es el mensajero. Telémaco./ Él y tu cariñoso huésped/ —fiero engañado—/ se creen padre e hijo./ No los desilusiones, no seas bruja./ Además, los labios anónimos que besé a escondidas/ se han empapado de olvido/ y, te seré sincera, amiga,/ no sé bien quien lo engendró./ Mi nuevo amante/ —él ha escrito estos versos,/ no es héroe, es poeta—/ admira al tuyo./ Yo ya no./ Recuerdos a los cerdos”.

es vuestro matrimonio, vil encierro

Quédate Ulises: sé un cerdo.

Las reflexiones sobre el regreso acabaron convirtiendo a la propia Ítaca en la representación simbólica de esa idea, de modo que numerosos poemas, ya sin necesidad de aludir a la leyenda homérica, reflexionan sobre las circunstancias y consecuencias del retorno aplicadas no ya al mito clásico, sino a las situaciones personales, reales o ficticias, de la voz poética. El mito opera entonces como hipotexto o trasfondo cultural sobre el que se superpone la sentimentalidad del propio autor sin que sea ya necesaria la referencia mítica, que, sin embargo, no está ausente en la sensibilidad del lector por haberla incorporado este a su acervo cultural. Se trata de un nuevo caso en que el mito ha llegado a su más alto grado de elaboración intelectual, de modo que ya no resulta necesaria la referencia directa a figuras o hechos, por activarse de forma espontánea en la mente del lector el mecanismo que permite su reconocimiento. Quizás la expresión más acabada de esta tendencia la constituya el poema "Ítaca no existe" de Amalia Iglesias (*Un lugar para el fuego*), donde el reencuentro con el pasado se contempla como un hecho amargo en el que el sujeto ya no se reconoce, ante la evidencia de encontrarse en un lugar que ya no es el esperado, sino algo muerto, donde resulta imposible recuperar lo que se dejó:

Tres vueltas de llave y un olor a silencio,
la luz súbitamente estrangulada en el lecho sin fondo
y la humedad de quince o más otoños
y esta locura
y esta oscura gangrena de embriagada penumbra,
tres o cuatro macetas con esquejes de olvido
o esa vela gastada en noche de tormenta.

Las puertas columpian el llanto de sus goznes.
Hace ya tiempo que no hay golondrinas al borde del tejado.

Asciendo lentamente
aquella escalera de los sueños freudianos,
subo a los altares mínimos
de mi propia insuficiencia.

¡Cuánto ayer empozado,
cuánta breve mortaja,
cuánto leve recuerdo!

Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

He regresado y nada me esperaba.

Quizá se vuelve como a la patria o al padre
con un algo de herida
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.

Quizá se vuelve tarde, se vuelve ya sin tiempo.

Desde el suelo

una muñeca muerta me contempla,

-una muñeca serenamente muerta-

Me alejo

con la desagradable sensación de haber profanado una tumba.

El contraste entre el deseo melancólico de lo que se espera encontrar y la realidad despojada de afectos que aparece ante los ojos queda plasmada también en el poema “El viaje” (*El coleccionista*) de María Victoria Atencia:

Esta ha sido mi casa, más no me reconoce
cuanto en ella guardé. El tiempo cambia el gesto,
la luz y los encuadres de las cosas más propias.
Debió darme el viaje apariencia distinta,
por eso no hubo júbilo en lo que atesoraba:
el ala de un gran pájaro los cuartos ensombrece.

5.2. Penélope: sometimiento *versus* fidelidad.

De todos los personajes femeninos que pueblan la mitología clásica, es al de Penélope al que con más frecuencia recurren las poetisas en su estrategia revisionista. No es difícil entender por qué. Penélope encarna el paradigma de mujer ahogada por los cánones patriarcales, condenada en vida a una espera cargada de incertidumbres en un mundo varonil donde su margen de maniobra es mínimo, según ya vimos. Frente a la discreción, servidumbre y fidelidad de la Penélope homérica, las poetisas de la segunda mitad del siglo XX reclaman otra imagen del personaje, en la que se destacan aspectos menos abordados tradicionalmente, como la soledad que sufre o la insatisfacción sexual que padece, resaltando la angustia de la espera o las ansias de libertad como rasgos definitorios de la nueva visión de la reina de Ítaca. Podemos decir que Penélope, en la poesía escrita por mujeres, dejó de ser un mito para convertirse en un símbolo: el símbolo de la situación oprimida en la que ha vivido la mujer a lo largo de su historia.

Repasaremos brevemente la biografía de Penélope para poner de relieve algunos rasgos cuyo conocimiento es necesario para el análisis poético posterior y, en cualquier caso, como modelo subyugado de la vida de una mujer en la Grecia antigua. Penélope es hija de Icario y de la náyade Peribea, aunque su presencia sobresaliente en el memorial mitológico se debe a ser la esposa de Odiseo. Sobre el origen de este matrimonio, los mitógrafos ofrecen dos versiones principales. En una de ellas, Penélope es entregada a Odiseo como recompensa por haber ofrecido un buen consejo a Tindáreo, hermano de Icario, sobre cómo deberían actuar los pretendientes en caso de que Helena le fuese disputada al esposo elegido⁵³³. En la otra, Penélope fue el premio de una carrera en la que tomaron parte los pretendientes a su mano y Odiseo resultó vencedor. En ambos casos, Penélope carece de posibilidad de decisión y es utilizada como un objeto de intercambio en un mundo de varones.

Enseguida a Penélope se le ofreció la única posibilidad de elección de la mujer en la antigüedad: decidir bajo qué varón deseaba estar sometida, su padre o su esposo. Icario sugirió al nuevo matrimonio que se quedara a vivir en su casa, pero el héroe se negó y, ante la disyuntiva, en un primer gesto de entrega conyugal, Penélope se ruborizó y cubrió su rostro

⁵³³ Según Apolodoro, 3.10.9, el consejo de Odiseo a Tindáreo fue: “que hiciera jurar a los pretendientes que prestarían su ayuda si el que fuera elegido esposo recibiera agravios de alguien a causa del matrimonio”.

con un velo. Comprendiendo el padre la elección de su hija, permitió la partida y erigió allí un templo al Pudor.

A poco de nacer su primer y único hijo, Telémaco, Odiseo parte a la guerra de Troya, confiando antes su hacienda y su esposa a otro varón, su amigo Mentor e indicando a Penélope que debería elegir a otro esposo en caso de que él no regresara para cuando Telémaco alcanzara la madurez (*Od.* 18.265-270).

Penélope quedó como única dueña de los bienes de Odiseo y enseguida acudieron decenas de pretendientes solicitando su mano. Como ella rehusara, todos se instalaron en el palacio real entregándose a una vida de ocio y placer que amenazaba con arruinarla. Para retrasar lo más posible una decisión que cada año que pasaba se hacía más inevitable, ideó la conocida estratagema: elegiría marido entre los pretendientes cuando terminara de tejer la mortaja de Laertes. Una tarea sin fin, pues el trabajo que realizaba de día lo deshacía por la noche, hasta que, traicionada por una esclava, todos descubrieron el engaño. Cuando ya estaba abocada a elegir un nuevo marido, se produce el regreso de Odiseo, veinte años después de su partida, y la matanza de los pretendientes. Durante el combate, ella permanece dormida en su aposento y solo descubre a su marido cuando este le revela su identidad. Ella vacila al principio, pero finalmente lo reconoce.

Muy interesantes para abordar después las revisiones míticas por parte de las poetas del siglo XX resultan algunas versiones posthoméricas que reelaboran el mito y reinterpretan al personaje, rompiendo ya entonces la tradición de que Penélope permaneció siempre fiel al esposo durante su larga ausencia. Según varias fuentes que recoge Ruiz de Elvira⁵³⁴, Penélope se habría entregado sucesivamente a todos los pretendientes, siendo el dios Pan (cuyo nombre Πάν se identificaría con el indefinido πᾶν “todo”) el resultado de estos amores. Cuando Ulises regresó, decepcionado por la infidelidad de su esposa, habría partido nuevamente en busca de aventuras. Según otra versión, Penélope había cedido ante Antínoo, el pretendiente que en la *Odisea* adquiere mayor protagonismo, y Odiseo, a su regreso, la despidió enviándola junto a su padre Icaro; de allí pasó a Mantinea, donde, fruto de la unión con Hermes, nacería Pan⁵³⁵. En

⁵³⁴ Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Gredos, Madrid, 1982, pág. 98. Cita como fuentes de esta versión *Siringe* v.1, Duris (citado en schol. Lyc. 772), schol. Theocr. 1.121 y 7.109 y en Serv. *Ad Aen.* 2.44 (cf. Pausanias, 8.12.6).

⁵³⁵ Apolodoro, *Epit.* 7.38.

otros relatos, en cambio, el propio Odiseo habría dado muerte a Penélope al conocer sus amores con Anfínomo, otro de los pretendientes⁵³⁶.

No faltan, con todo, versiones posthoméricas que mantienen el tópico de la fidelidad de Penélope. Según Apolodoro⁵³⁷, tras el regreso los esposos concibieron un segundo hijo, Poliportes. Tras una estancia en el país de los téspotos, donde tuvo otro hijo con Calídice, Odiseo fue asesinado en Ítaca por Telégono, fruto de sus amores con Circe, aunque ambos no se conocían. Telégono lloró amargamente su crimen y, acompañado de Penélope, condujo el cadáver de su padre a la isla de Circe. Allí terminaron contrayendo matrimonio Telégono y Penélope, de los que nacería Ítalo, héroe epónimo de Italia.

Ya vimos que la *Odisea* y, en general, las fuentes literarias griegas transmiten de Penélope el arquetipo de mujer sumisa a los dictados del varón, incluso de su propio hijo, que la manda callar y retirarse a sus aposentos en varias ocasiones⁵³⁸. Los poetas y mitógrafos latinos divulgaron también el rasgo de la fidelidad al esposo y dedicación al hijo como definitorio de su carácter, contribuyendo así activamente a la creación de un modelo literario que se ha transmitido sin apenas cambios durante siglos. Higino (*Fab.* 256) pone a Penélope la primera en la lista de “Las que fueron más castas”. Catulo (61.228-229) se refiere a ella, en la única alusión en su poesía, como *optima matre*. Propertio acude en numerosas ocasiones a Penélope como ejemplo de fidelidad: *casta uxor* (3.12.37); *pia Penelope* (3.13.24). Por su parte Ovidio reproduce ejemplos del arquetipo en toda su obra, pero especialmente en la *Heroida* I, la carta de Penélope a Ulises, donde la esposa se queja de tener que dormir en un lecho vacío (*deserto lecto*, 7), desprecia la victoria sobre Troya si ella ha de permanecer sin marido (49-50), teme que el héroe se haya enamorado de otra mujer (75-80) y así hasta elaborar la fórmula definitiva: *Penelope coniunx semper Ulixis ero* (“Penélope siempre seré la esposa de Ulises”, 84).

Desde entonces, el mito de Penélope ha traspasado la historia de la literatura española aferrado a esta caracterización que arranca de Homero, sin que apenas hasta el siglo XX se haya cuestionado la validez del modelo. En Lope de Vega la figura de Penélope ha llegado a convertirse, mediante un proceso metonímico, en representación simbólica de las categorías

⁵³⁶ *Ibidem*, 39.

⁵³⁷ *Ibidem*, 35-37. Higino, *Fab.* 127.

⁵³⁸ Homero, *Od.* 1.356-359; 21.350-354.

abstractas “fidelidad” o “castidad”, tal como Rosa Romojaro⁵³⁹ ha distinguido en el soneto “Al Príncipe de Esquilache”⁵⁴⁰, en el que se compara el estado de la lengua castellana en el momento de la partida del Príncipe a Lima con la figura mítica, cobrando el signo literario “Penélope quedó” la significación de “quedó pura o sin mezcla”, en lo que considera la autora un ejemplo muy señalado de hipóstasis simbólica:

(...)

Cuando vos fuiste por Virrey a Lima,
Penélope quedó, mas de aquel cielo
Antártico volviendo a nuestro clima,
Adúltero hallaréis su casto velo.

(...)

Aunque el mismo autor no dude en ironizar en otras ocasiones sobre la castidad de Penélope, como en el soneto “La necesidad en las mujeres es disculpa”⁵⁴¹, poniendo de manifiesto que la desmitificación como recurso lírico no es novedad de la poesía contemporánea:

Penélope dichosa, no disputo
si fuiste casta o no, porque tenías
muy gentiles capones, que comías
mientras faltaba tu marido astuto.

(...)

Ya en el siglo XX, ha sido quizás el teatro el género que en mayor grado ha abordado la figura arquetípica de Penélope (indisolublemente unida, claro está, a la de su esposo), unas veces para asumir el mito y otras muchas para cuestionarlo en mayor o menor grado⁵⁴². Recordemos *El retorno de Ulises* (1946) de Gonzalo Torrente Ballester, *La tejedora de sueños*

⁵³⁹ Rosa Romojaro, *Funciones...*, pág. 62.

⁵⁴⁰ Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1624), soneto 160.

⁵⁴¹ *Ibidem*, soneto 106.

⁵⁴² Sobre el tema de Ulises y Penélope en el teatro contemporáneo, véase Fernando García Romero, “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, *Analecta Malacitana*, 20, 2, 1997, págs. 513-526 y “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos)*, nº 9, 1999, págs. 281-303.

(1952) de Antonio Buero Vallejo, *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) de Antonio Gala, *El último desembarco* (1987) de Fernando Savater, o *Penélope* de Domingo Miras⁵⁴³ por citar algunos títulos. También el drama escrito por mujeres ha recalcado en *Penélope: Ulises no vuelve* (1983) de Carmen Resino, *Las voces de Penélope* (1997) de Itziar Pascual, *Polifonía* (2001) de Diana de Paco Serrano o *Soy Ulises, estoy llegando* (2007) de Ainhoa Amestoy son los ejemplos más destacados⁵⁴⁴.

Ya en el ámbito de la poesía escrita por mujeres, el personaje de Penélope atrajo el interés de las poetisas desde el principio y, casi siempre, con una intención revisionista. Todavía en el siglo XIX, Rosalía de Castro hace ya una aproximación personal al mito de Penélope⁵⁴⁵ en el poema "Desde los cuatro puntos cardinales", de su libro fundamental *En las orillas del Sar* (1884). En él, la gallega se identifica con el personaje y se apresta con resignación a cumplir el destino de su propia vida sin necesidad de esperar a un Ulises que la guíe. En un gesto de reafirmación personal de la identidad femenina, el tejer y destejer deja de ser una tarea inútil para convertirse en un fin en sí misma, porque la tela no es ahora una metáfora de la subyugación de la mujer al varón, sino un símbolo del destino humano en general y de la experiencia vital del sujeto poético en particular.

iEsperad y creed!, crea el que cree,
y ama con doble ardor aquel que espera.
Pero yo en el rincón más escondido
y también más hermoso de la tierra,
sin esperar a Ulises,
que el nuestro ha naufragado en la tormenta,
semejante a Penélope
tejo y destejo sin cesar mi tela,
pensando que ésta es del destino humano

⁵⁴³ Fernando García Romero, "Sobre 'Penélope' de Domingo Miras, *Epos*, nº 13, 1997, págs. 55-75.

⁵⁴⁴ María del Mar Mañas Martínez, "Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea", *Amaltea: revista de mitocrítica*, nº 0, 2008, págs. 277-302.

⁵⁴⁵ Aurora López ("Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro", *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, coords.), Universidad de Murcia, Murcia, 1999, págs. 329-338.) observa también la presencia de Penélope, aunque no se cita expresamente, en el poema en gallego "Tecín soya a miña tea", perteneciente al poemario *Follas novas* (1880).

la incansable tarea,
y que ahora subiendo, ahora bajando,
unas veces con luz y otras ciegas,
cumplimos nuestros días y llegamos
más tarde o más temprano a la ribera.

En el siglo XX, objeto de nuestro estudio, el tratamiento del mito de Penélope en la poesía escrita por mujeres sigue los procedimientos ya observados para el mito en general.

a) Seguimiento de los modelos tradicionales.

La poeta toma al personaje como referente ideal de las situaciones o sentimientos que desea comunicar. Se trata aún de un acercamiento respetuoso con el legado literario, que reproduce sin apenas alteraciones el sentido y la forma original del mito clásico, al que la poeta se adapta para fundamentar sobre él su propia experiencia o cimentar los motivos de su desagrado vital con la realidad circundante, siempre sin cuestionar en lo esencial la validez argumental del mito tradicional ni el modo en que ha sido comúnmente transmitido. Por ejemplo, en el poema “El viento en Ítaca” (*Ítaca*) de Francisca Aguirre, la voz poética expresa la resignación con la que Penélope asume su tediosa tarea diaria como modo de abordar una preocupación de raíz existencial presente en la poesía de Aguirre. El acercamiento al mito es en este poema fiel a la tradición, aunque ya hemos analizado en otro lugar la incipiente ruptura con el legado canónico que se percibe en otros poemas de ese mismo libro.

Sentada ante su bastidor, ella fue dueña
del lentamente desastroso Imperio de los días.
Sus manos la pesada tarea asumieron
y una constancia más fuerte que el cansancio
junto a ella se sentó.
(Frente a la terquedad de su dedos fabriles
el mar entonces fue sólo una gota medible
y el horizonte un mirador en torno a Ítaca.)
Un viento de regreso silbó una madrugada:
despertar fue asomarse a un campo de batalla solitario.
La luz fue descubriendo la figura sentada

que acariciaba compasivamente la tela dactilar,
su patrimonio de trabajo y de horas,
sus madejas de canas.

(Una costumbre de quietud
y una tristeza como un perro a sus pies
la rodearon de silencio.)

Lejos resonaba la voz, la voz de Ulysses.
Frente a su bastidor, desesperadamente,
ella intentaba recordar un nombre,
sólo un nombre:
el que gritaba Ulysses por las calles de Ítaca.

En esta misma línea discursiva, que no cuestiona el comportamiento del personaje ni introduce variaciones interpretativas significativas, se mueven algunos poemas básicamente narrativos como “Penélope, asediada por cien pretendientes...” (*La Grecia que hay en mí*) de María del Pino Marrero Berbel, “Penélope” (*El jardín de las Hespérides*) de Encarnación Pisonero o, en general, las “lágrimas” de Ana María Romeo Yebra y las “cartas” de Ángela Reyes. También Elsa López en “El reino de Ítaca” (*La fajana oscura*) consigue sintetizar en muy pocos versos el estado anímico y existencial de la mujer que espera:

Y Penélope espera en el lecho vacío
y las noches son largas
y le sobran las horas
para tejer el velo
que cubra su tristeza.

Elena Martín Vivaldi en “La tejedora de sueños”, un poema en homenaje a Antonio Buero Vallejo, glosa la figura de Penélope a partir de la obra del dramaturgo atrayéndola, sin embargo, y como es habitual en esta autora, hacia su experiencia personal. El poema se centra en el episodio del sudario que la esposa teje y desteje, el cual aquí se convierte en tapiz sobre el que se bordan “los perfiles exactos de los sueños”. La composición se estructura en dos partes bien diferenciadas: en la primera, el acto de tejer se contempla como una actividad que proporciona felicidad y plenitud, que hace realidad lo que antes no existía, en una reflexión metapoética sobre la naturaleza esencialmente creativa de toda actividad artística:

(...)

Y ellos, los sueños, fueron.

Nacían desde su nada,

llenaban las palabras de plenitud, belleza;

de verdades, de signos

señales de un seguro camino hacia su forma.

(...)

En la segunda parte, introducida por la adversativa temporal “Pero después...”, la luz se convierte en oscuridad y el acto de destejer supone la destrucción de aquellos anhelos de felicidad que pudieron en otro tiempo imaginarse:

(...)

las manos que tejieron confiadas sus sueños,

que dieran nombre y ritmo a su esperanza;

aquellas mismas manos que pintaran su vida,

rompen sus hilos, siegan en la trama,

y se deshace, frágil, aquel cuadro, ese mundo,

mundo de la ilusión, del color,

del asombro.

De una felicidad, que estaba cerca,

golpeando el umbral, implorante, clamando.

(...)

Como en otros poemas de Martín Vivaldi que hemos visto o veremos, la utilización del mito deviene en *exemplum* con aplicación a su particular experiencia personal. Este enfrentamiento entre pasado y presente, entre plenitud y vacío, felicidad y destrucción, corresponde a la propia naturaleza vivencial de la autora, que estuvo a punto de consumir una vida plena de felicidad convencional que resultó finalmente frustrada por un desengaño amoroso, ante lo cual eligió construir una nueva identidad personal fuera de los prejuicios sociales que oprimían la vida de una mujer española a mediados del siglo XX. La aplicación moral de la fábula de Penélope a la propia peripecia vital de la autora viene expresada en los versos introductorios del poema:

Toda la vida así. Toda una vida.
Tejiendo sueños, destejiendo sueños.
Como yo misma. Cruzan mi sangre.
(...)

La dicotomía entre las dos partes del poema se corresponde con una idea poética de frustración vital que recorre toda la obra de la autora y que encontrará en otros mitos (Dafne, Ariadna) nuevos pretextos para expresar su contradicción entre el deseo que anhela y la realidad que vive.

Por su parte, Amalia Bautista, en la primera estrofa del poema “Hilos de seda” (*Hilos de seda*) acude al personaje de Penélope como recurso meramente comparativo aludiendo a su simbolismo como tejedora famosa en la antigüedad para presentar, no sin ironía, al verdadero protagonista de su poema, que destaca por las mismas cualidades:

Pensaron que era la paciente esposa
de un héroe. La que espera noche y día
tejiendo y destejiendo. La que ignora
que nunca vuelve el mismo que ha partido.
Y sólo soy una maldita araña.

En otra estrofa del mismo poema, Iglesias abunda mediante una comparación irónica (en este caso con otro personaje perteneciente también al repertorio mitológico) en la labor tópica de Penélope/araña como tejedora, destacando lo inútil y absurdo de la tarea al semejarla con la condena cíclica de Sísifo:

Una vez conocí a un tipo tan raro
que todavía lo recuerdo. Dijo
que estaba condenado de por vida
a soportar el peso de una enorme
piedra sobre sus hombros, y que nunca
lograría llevarla a su destino.
Me contuve las ganas de decirle

“¿y qué crees que hago yo con estos hilos?”

b) Desmitificación del personaje tradicional y su leyenda.

Mediante diversas estrategias, como la parodia, la ironía o la subversión, se aborda un planteamiento lírico que tiene como finalidad desposeer al mito de los valores patriarcales que transmite. El primer atributo del que se despoja a Penélope es el de su paciente espera. Numerosos poemas, siguiendo –quizás sin conocerla– la tradición literaria posthomérica de Apolodoro o Pausanias, insisten en la idea de que Penélope se cansó pronto de esperar y decidió emprender una nueva vida sin que el regreso del esposo constituyera ya su único objetivo existencial. El poema “Penélope y su mudanza” (*Fragmentos de obsidiana*) de Marina Aoiz ejemplifica bien la transición entre ambos tratamientos. La primera parte del poema sigue todavía sin ruptura la línea tradicional: la esposa, en primera persona, se queja de la ausencia del héroe, al que imagina enlazado a otros brazos, y lamenta su propia soledad. En la segunda parte, en cambio, Penélope se deshace violentamente de sus cadenas y proclama rotundamente su liberación.

I
¡Ay, Ulises, cómo duelen
los silencios del agua!
Besa el sol una caracola
abandonada en la playa.
En su espiral
se enredan cada tarde
las sombras de tu ausencia.
Cuando otros brazos
te hacen la noche menos larga,
crece mi tela de araña.
Yo bebo una pócima amarga
y las espinas de mis dedos
destejen la distancia.
Ulises, qué dolorosos
los silencios del agua.

II

He representado mi papel con dignidad.
Abandonado entre las matas de ilagas
el vestido de seda salvaje,
el de Mujer Araña. Ahuyento a pedradas
la caterva de sarnosos pretendientes.
¡Al fin libre! Ya no espero nada.
Ni a nadie.
La tarde lame mi piel salada.
Ser sola es mi auténtica Odisea.

En la misma línea, Beatriz Hernanz, en este poema de su libro *La vigilia del tiempo*, comienza lamentando su soledad que le impide satisfacer el deseo que late en su pecho, un deseo insatisfecho que finalmente la empujará a la liberación que implica la huida.

Yo no puedo ver la extraña melancolía de tus manos.
- Quién le pone espuelas a la noche,
quién le roba los sueños al destino,
quién ofrece más heridas a la muerte -.
Penélope
trenza lenta un manantial de esperas,
convida al sueño con la sal de su silencio.
Y la piedra,
arrugada de quietudes,
condenada en la línea del horizonte,
dice aquí estoy, sola,
no me caben más caballos en el pecho.
Tal vez pronuncie su nombre,
intransigente, la marea.
Penélope,
con el suelo desolado,
inhabitable del reloj,
disfrazada de un galope de latidos,

ha huido.

Se abrió también la noche en sus manos de silencio.

Consecuencia directa de esa huida, y quizás la causa de ella, es la voluntad del personaje de dejar de ser un elemento pasivo y convertirse en actor de su propia historia. Penélope no solo deja de esperar como único aliento vital de su existencia, sino que, en un gesto de inconformismo radical, anhela regir ella misma su propio destino. En “Penélope”, de la poeta gallega Xohana Torres (*Tempo de Ría*, 1992)⁵⁴⁶, la esposa rechaza las servidumbres impuestas por la tradición (“¿Para qué tanto ovillo y tanta historia?”) y desea, como el héroe, echarse a la mar para vivir autónoma sus propias aventuras.

DECLARA o oráculo:

“Que a banda de solpor é mar de mortos,

incerta, última luz non terás medo.

Que ramos de loureiro erguen rapazas.

Que cor malva se decide o acio.

Que acades disas patrias a vindima.

Que amaine o vento, beberás o viño.

Que sereas sen voz a vela embaten.

Que un sumario de xerfas polos cons.”

Así falou Penélope:

“Existe a maxia e pode ser de todos.

¿A que tanto novelo e tanta historia?

EU TAMÉN NAVEGAR”

Como si fuera una continuación del anterior, respondiendo a sus mismas motivaciones, la también gallega Marta Dacosta aborda en el poema “Ordenemos o universo” (*As Amantes*

⁵⁴⁶ El poema de Torres ofrece un diálogo intertextual con un poema de Álvaro Cunqueiro –“Retorno de Ulises”, de *Herba aquí e acolá*– en el que una resignada Penélope espera a su Ulises enamorado mientras emplea su tiempo en el telar: “*Pende en que pende Penélope pensativa / perdo novelo nove novamente canto. / Ese rostro que ás augas envexando / como sorrí tecendo cando o vento: / as augas como sorrí envexa que tecendo / ese rostro en que pende que amañeza. / Cando o vento o novelo novelovento leva, / os longos dedos que nasceron frautas / na boca de Ulises, cando namorado. / Digo que os longos dedos non resisten / os pós do vento que nas oliveiras, / os longos dedos que sorprendidos dicen / novelovento, novelo nove pido, / o meu corazón tecendo mar e soño / baixo esa ponte de ignorados ríos.*”

de *Hamlet*, 2003) la siguiente fase de la decisión de Penélope de lanzarse a la mar. Utilizando un lenguaje tópico de las tareas domésticas tradicionalmente femeninas (“saquemos brillo a la Polar”, “Descolguemos las nubes/ lavar, doblar, guardar”), destruye su significado mediante su aplicación a una ocupación inusual en la mujer, como es el manejo de un barco, en la que se manifiesta la subversión del modelo de conducta esperado en el personaje (“Yo soy Penélope/ y rechazo telas e hilos/ no te voy a esperar”). El poema propone una acción radical para la conformación de una nueva sociedad igualitaria donde la mujer desempeñe su propio papel, sin la rémora (“tanto lastre inútil”) de los prejuicios heredados y con un nuevo “mapa para el viaje” cimentado en una ordenación de valores diferente de la mantenida hasta ahora.

Ordenemos o universo
 arrombemos constelacións e órbitas
 saquemos brillo á Polar
 e a todas as que nos guían.
 Descolguemos as nubes,
 lavar, doblar, gardar,
 as súas extensións inútiles,
 incómodas para a viaxe.

Eu son Penélope
 e rexeito teas e

fíos

non te vou agardar.

Ordenemos o universo
 lavemos a cuberta e botemos pola
 borda
 tanto lastre inútil,
 e así, sen peso,
 co universo ordenado
 debuxemos un mapa para a viaxe.

Ordenemos el universo
 recojamos constelaciones y órbitas
 saquemos brillo a la Polar
 y a todas las que nos guían.
 Descolguemos las nubes,
 lavar, doblar, guardar,
 sus extensiones inútiles,
 incómodas para el viaje.

Yo soy Penélope
 y rechazo telas e

hilos

no te voy a esperar.

Ordenemos el universo
 lavemos la cubierta y echemos por la
 borda
 tanto lastre inútil,
 y así, sin peso,
 con el universo ordenado
 dibujemos un mapa para el viaje.

Otro de los tópicos atribuidos al personaje de Penélope que se intenta destruir es el recibimiento gozoso del esposo, ante la evidencia inexorable de que quien regresa no es ya el mismo que se fue, sino otro transformado por el tiempo y la experiencia. Ya vimos en varios poemas de *Ítaca* de Francisca Aguirre (como “La bienvenida” o “El extraño”) que la reacción de la esposa ante el reencuentro no fue la esperada, sino que se advierte en la esposa la incomodidad ante el regreso y un deseo apenas disimulado de que el héroe se marche de

nuevo, porque la persona que ha regresado no responde a las expectativas creadas en tantos años de espera:

(Hay un extraño que visita mi hogar.
Viene a las mismas horas en que él solía venir.
Habla un parecido lenguaje, aunque con acento distinto.
No sé de dónde viene, cuánto tiempo piensa quedarse.
Me trata con afecto y a veces con ligero cansancio.
Le preocupan mis cosas —sabe mucho de mí—.
Pienso que debe ser amigo suyo,
pero sin duda es un amigo desleal:
presiento que lo odia.
A mí me asusta todo esto.
No sé cómo lo he de tratar,
cómo habré de decirle que no es ésta su casa.
No quisiera llegar a ofenderlo:
hay demasiado parecido en él con el otro, que amo.
Y cuando está callado hasta yo misma los confundo.
Estoy muy asustada:
tengo miedo a que se quede para siempre.
Porque si éste se queda
yo sé que nunca más volverá el otro.)

Teresa Ortiz, por su parte, en el poema “Ítaca” (*La rosa de San Juan*, 1985) nos presenta un diálogo entre los dos esposos en el momento del reencuentro, en el que cada uno expresa sus preocupaciones íntimas y, frente a la satisfacción del héroe por el deber cumplido, se manifiesta el desencanto de Penélope ante un regreso ya no deseado. La divergencia de planteamientos en cada uno de los personajes, de alto contenido dramático, queda gráficamente plasmada entre el “Para mí serás siempre aquella que me espera,/ tejiendo mi regreso” de Odiseo, que reproduce fielmente los tópicos patriarcales sobre el mito, y el “*Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe*” de Penélope, que implica cabalmente la ruptura del arquetipo femenino legado por la tradición.

Tal como prometió ha vuelto el rey de Ítaca.
Ha sido un largo viaje.

Por ti desafié la ira de los dioses.
Atrás quedaron tierras, caricias de otros brazos.
La música más bella que un mortal escuchara.

*Hoy brilla el mismo sol en este hermoso cielo
que iluminó violento los días de mi dicha.
Bajo él vi muchachos que luego fueron hombres.
- Ambición y codicia cambiaron sus miradas
como cambian al mar el viento y las tormentas.-
Y aunque rogué a los dioses no ver esta mañana
de nada me ha servido.*

Cumplido he mi destino: de mi astucia y mi fuerza
guardarán fiel recuerdo los hombres y los mares.
Todo valió la pena pues me esperaba Ítaca.
Mas Ítaca eras tú, mi prudente Penélope
que guardaste mi casa, defendiste mi hacienda.
Quien osó despojarnos lo pagó con la vida.

*Al igual que esta tierra he sido sólo un sueño.
Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella.
Yo fui Circe, Nausícaa... Ítaca no existió.
Tu vuelta me condena, al reino de las sombras.*

Muertos los pretendientes ya todo es como antes.
Nada importa si el tiempo dejó huella en tu rostro.
Para mí serás siempre aquella que me espera,
tejiendo mi regreso.

*¿Los pretendientes, dices?... Soy demasiado vieja.
Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe.
Sí, mi nombre es Penélope.*

Finalmente, Isabel Rodríguez Baquero en su poema "Penélope" (*Tiempo de lilas*) desnuda el proceso de desmitificación como quien quita las hojas de una margarita. Descubre

el carácter ficticio de la leyenda, su condición de creación cultural masculina con intención dominadora. La poeta presta su voz a la mujer para que grite por fin su verdad, tantas veces silenciada: que ella no esperaba a Ulises, ni tejía para él (sino como escudo, para defensa de ella misma), que Ulises era ya un extraño no deseado, que su sensibilidad femenina desprecia la épica de la guerra, que la fidelidad y la castidad no eran por el héroe, sino por ella misma. El poema presenta la voz de una mujer que quiere ser dueña de su cuerpo y desmiente el mito para reafirmarse a sí misma.

No creáis mi historia:
los hombres la forjaron
para que el sacro fuego de inventados hogares
no se apagara nunca en femeniles lámparas.

No creáis mi historia.
Ni yo esperaba a Ulises,
Tantas Troyas y mares y distancias y olvidos...,
ni mi urdimbre de tela
desurdida de noche
se trenzaba en su nombre.

Mi tela era mi escudo,
no del honor de Ulises,
no de la insomne espera
del ya más extranjero
que los lejanos príncipes que acechaban mi tálamo.

Y si el arco de Ulises
esperaba su brazo,
es porque yo al arquero
sólo desdén profeso,
y nada me interesan sus símbolos de pureza:
sus espadas, sus arcos,
sus tremolantes cascos
y las espesas sangres

de su inútil combate.

No creáis en mi historia.

Cuando volvió el ausente

me encontró defendiendo con mi ingeniosa urdimbre

mi derecho inviolable al tálamo vacío,

a la paz de mis noches,

al buscado silencio:

la soledad es un lujo que los dioses envidian.

En todos los anteriores casos, la desmitificación del personaje se efectúa a través de un exquisito lenguaje poético cargado de sensibilidad lírica. La eliminación de los atributos patriarcales que dan forma al arquetipo (la espera, la resignación, la fidelidad, el fervor ante el esposo que regresa) se aborda desde una estilística de los sentimientos, contenida y profunda. El recurso más contundente de desmitificación, sin embargo, lo constituyen la parodia y la ironía, por su pretensión no solo de revisar el papel atribuido por la historia al personaje, sino de desmontar drásticamente la superioridad épica de la imagen transmitida. Quizás el caso más radical en este sentido sea el de Inmaculada Mengíbar en su libro *Pantalones blancos de franela*, donde en varios poemas ofrece un acercamiento sarcástico al mito actualizándolo, con la intención de convertir al personaje en alguien común y vulgar, un ser de la calle de hoy, desprovisto de grandiosidad, despojado de las grandes ataduras que la tradición le adjudica y, por tanto, dispuesto ya para vivir en libertad.

“Cosas De Mujeres “

Pero seamos realistas:

Penélope, cosíéndole,

no es más feliz que yo

ahora mismo rompiéndole

la cremallera.

“Karma“

En los últimos años,
Ulises y Penélope
han realizado algunas visitas a una bruja:
Siempre salía yo.
Y por más que él negara cualquier cosa,
me dice que Penélope
se ha puesto como loca a restaurar las redes
y a la vez a buscar apartamento.
Y que eso ahora es el fin.
Que por eso ha venido.
Cuando me lo confiesa,
todo esto me deja no sé cómo, de pronto.

c) Remitificación.

En la tercera fase de su tratamiento, el mito clásico se reconstruye desde una perspectiva de género actual para que su mensaje resulte acorde también a la subjetividad femenina. Como ya vimos al estudiar la obra de Juana Castro, la denuncia de la agresión secular que padece la mujer y la reivindicación de su nueva identidad contemporánea son constantes en la producción literaria de la autora cordobesa. También señalamos el poema titulado “Penélope” (*El extranjero*) como el lugar donde el feminismo de Castro se manifiesta de una forma más rotunda y en toda su expresión de denuncia social de alcance antropológico. En él, el rechazo de las imposiciones culturales y políticas que sufren las mujeres afganas, obligadas a ver la vida a través de la estricta rejilla de un burka, lleva a Juana a reconstruir radicalmente la figura de Penélope. Conservando apenas aspectos esenciales que permiten identificar el mito, Juana Castro lo actualiza a través de un tenso diálogo entre el mundo clásico y el actual. La mujer afgana del siglo XX sufre la suerte miserable de su género en una sociedad que ha conservado reductos patriarcales extremos. Penélope es ahora una mujer forzada a la indignidad de vestir una prenda que oculta su cuerpo, que esconde su mera presencia ante los demás y ante ella misma, condenada a vivir en una cárcel pegada a su piel. Al igual que la esposa de Ulises, vive enjaulada, prisionera en su propia casa, imposibilitada para elegir, vagando al arbitrio de la voluntad de los hombres, ocupada inútilmente en tejer un manto que nadie desea. “Ciega de historia y de lino” es una declaración de rebeldía, de cansancio ante el destino desgraciado que el hombre ha perpetuado para la mujer. “Cómo

pesa/ mi manto y su bordado”, dirá luego, aludiendo a la vez al burka de la mujer afgana y a la labor infinita de la fiel esposa en su telar. Juana Castro ha abandonado totalmente la narración tradicional, la ha despojado de adornos y circunstancias, para crear una nueva a partir de su mera esencia, elevando el mito milenario como producto válido para explicar las circunstancias contemporáneas como no podría hacerse más eficazmente de ningún otro modo. En el poema de Castro se mantiene lo que lo hace universal y eterno, lo que permite explicar la naturaleza humana en circunstancias totalmente diferentes a aquellas para donde fue creado. El arquetipo ha resultado válido tres mil años después. Y en ocasiones como esta es cuando uno comprende la grandiosidad del mito y el complejo proceso mental que lo sustenta en lo más íntimo del entendimiento humano y por qué los poetas siguen recurriendo a su ayuda para explicar el mundo y sus circunstancias.

Aunque no exclusivamente referido a Penélope, sino también a otros personajes mitológicos o literarios (la Bella Durmiente, Caperucita Roja, Ariadna...), ni tan explícitamente como Juana Castro, Julia Barella reconstruye también en su poema “El puente” (*C.C. J. en las ciudades*, 2002) los arquetipos femeninos convirtiéndolos en mujeres de nuestra época, que viven su vida en función de sus propios intereses y no exclusivamente a expensas de la presencia de un varón en sus vidas.

No esperaré dormida hasta que me beses.
Las zarzas cubren el palacio de sueño,
pero no dormirá, ni tejerá y destejerá tapices,
no se perderá por el camino del bosque,
ni inventará pruebas en el laberinto.
No beberé en la calavera de mi amante.
No pactaré, no jugaremos,
Ni paseará su delgada silueta,
Como rayo de luna, fantasma del hambre y la locura.
Ellas quieren conocer su tiempo y las leyes que lo rigen,
la piedra lunar y el jardín botánico,
la física, la arquitectura y poner el precio.
Falta espacio, los contenidos se acumulan,
Algunas han nacido dos veces,
Tres vidas descubren.

Elsa López en “Te quiero porque lloras entre agujas de acero...” (*Quince poemas (de amor adolescente)*) retrata a uno de sus “amores” con los atributos más convencionales de la reina de Ítaca (tejer, esperar), pero dotándolos de un nuevo significado que los incorpora con naturalidad a la sociedad contemporánea, donde el juego de roles entre varón y mujer ha cambiado ya radicalmente:

(...)

Que eres esa Penélope que devana sus dudas
entregando su risa a manos llenas
para que nadie sepa que aguardas lo imposible.

Luisa Castro, en fin, recompone la figura de Penélope desde parámetros fieramente contemporáneos, según vimos en su lugar al analizar *Odisea definitiva*, acercando el personaje al mundo de hoy, desprendido de los herrajes patriarcales que ha arrastrado durante siglos, pero conservando sin embargo, desde su oscuridad neosurrealista, las pasiones y los sentimientos universales del mito que no dejan de seducir a poetas de todo tiempo y lugar.

5.3. El amor forzado.

5.3.1. Dafne.

El mito de Apolo y Dafne goza de gran presencia en la historia de la literatura española⁵⁴⁷. La fuente principal de la que han bebido los autores castellanos son las *Metamorfosis* (1.452-567) de Ovidio⁵⁴⁸, bien sea directamente o a través de compendios mitográficos medievales y modernos, especialmente el *Ovide moralisé* francés y la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ M. Dolores Castro Jiménez, “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, 25, 1990, págs. 185-222.

⁵⁴⁸ Otras fuentes clásicas del mito de Dafne son: Higino, *Fab.* 203; Pausanias, 8.20 y 10.7-8; Servio, *Ad. Aen.* 2.513 y 2.91; Partenio de Nicea, 15.

⁵⁴⁹ J. Seznec (*Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, traducción de Juan Aranzadi, Taurus, Madrid, 1983, pág. 186) considera la obra de Boccaccio “el principal eslabón que vincula la mitología del Renacimiento a la de la Edad Media”. Tuvo una gran difusión en España gracias a la traducción al castellano que mandó hacer el Marqués de Santillana.

Ovidio relata la fábula de Apolo y Dafne como explicación etiológica al uso del laurel como premio en los juegos Píticos, instaurados por el dios tras su victoria sobre la serpiente Pitón. Al mismo tiempo, según *Metamorfosis*, el amor de Apolo hacia Dafne tiene su origen en la venganza de Cupido por haberse burlado Febo de las armas del dios del amor: este respondió sacando dos flechas de su aljaba, una de oro que produce amor, con la que dispara a Apolo, y otra de plomo que lo ahuyenta, con la que hiere a Dafne. Como consecuencia de ello, los dos protagonistas adquieren sentimientos contrarios: *protinus alter amat, fugit altera nomen amantis* (*Met.* 1.474) “enseguida uno ama, la otra rechaza el nombre del amante”. Nada más ver a Dafne, pues, Apolo se enamora de ella y admira su belleza. La ninfa, sin embargo, corre asustada, ante lo que Apolo trata de impedirle y hace un elogio de sí mismo, de sus cualidades y atributos. Dafne continúa huyendo (como la cordera del lobo, la cierva del león, las palomas del águila) y el dios se preocupa de que pueda resultar herida. A punto de ser alcanzada, la ninfa invoca a su padre y este la transforma en laurel ante la mirada de Apolo, quien abraza y besa el tronco que todavía le rehúye (*refugit tamen oscula lignum*, 1.556). El dios escoge entonces este árbol para que adorne su cabellera, su cítara y su carcaj y le otorga el carácter perenne a sus hojas (*tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!*, 1.565).

Ya desde antiguo los autores destacaron la castidad como una de las virtudes de Dafne. Según Ovidio, la ninfa rehúye el amor (*multi illam petiere, illa aversata petentes/ inpatiens expersque viri nemora avia lustrat/ nec, quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia curat*, 1.479-480 “muchos la pretendieron, ella evitando a los pretendientes/ sin soportar ni compartir varón, lustra bosques inaccesibles/ y no se cuida de qué sea el Himeneo, qué el amor, qué el matrimonio”) y su propio padre le había concedido el honor de permanecer siempre virgen, como hiciera Júpiter con Diana (*da mihi perpetua, genitor carissime, dixit virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae*, 1.486-487 “¡concédeme, queridísimo padre, dijo/ disfrutar una virginidad perpetua! Esto antes se lo concedió su padre a Diana”). Servio (*Ad Aen.* 2.513) dice de ella: *quae aspernata viro iungi semper venatibus operam dabat* (“la cual, despreciando juntarse con un varón, siempre se entregaba a la caza”). Según el mismo autor (*Ad Aen.* 3.91), Apolo habría concedido al laurel el don de estar siempre verde por haber conservado Dafne su virginidad: *efficeretque ut propter virginitatem servatam semper vireret* (“e hizo que permaneciera siempre verde a causa de su virginidad conservada”). En el *Mythographus Vaticanus*⁵⁵⁰ (2.23) también la ninfa pide a su padre que defienda su más

⁵⁵⁰ *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, vol. 1, ed. Georgios Henricus Bode, Schulce, Celle, 1834.

deseado don: *Illa, advocato patre, ut virginitati opem ferret* (“ella invoca a su padre para que le conceda el don de la virginidad”). Los manuales mitográficos medievales, a través de los cuales pasó la leyenda principalmente a la literatura española, insisten en la misma idea. En *Ovide moralisé* se hace afirmar a Dafne: “*Je n’ai cure de mariage/ ains vuel garder mon pucelage:/ vierge sui et vierge serai*” (2857-2859: “yo no me preocupo del matrimonio,/ quiero mantener mi virginidad:/ virgen soy y virgen seré”). En su explicación evemerista, Dafne es una joven noble que muere huyendo para salvar su honor ante una amenaza de violación y es enterrada bajo un laurel.

En la literatura española, ya Alfonso X El Sabio relaciona el mito con la castidad (*General Estoria*, VI, XXVII) y el Marqués de Santillana alude brevemente a la ninfa como “casta Penea” (*Comedieta de Ponça*, XLI, 323). Hasta Garcilaso de la Vega no hay un tratamiento subjetivo del mito⁵⁵¹, en contraste con todas las interpretaciones moralizantes anteriores y por influencia de Petrarca, quien se identificó por primera vez con la figura de Apolo para exaltar a su amada y atribuyó a Dafne las características del ideal de belleza renacentista. Garcilaso, aunque en la *Égloga III* (145-178) resume la leyenda siguiendo a Ovidio, en su famoso soneto XIII se centra exclusivamente en el instante de la metamorfosis, en una recreación mítica que se convirtió en “el modelo para el tratamiento de la transformación en autores posteriores”⁵⁵²:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu’el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

⁵⁵¹ M. D. Castro Jiménez, *Ob. cit.*, pág. 212.

⁵⁵² *Ibidem*, pág. 213.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Ya en el Barroco, de acuerdo a su voluntad de destopificación general, encontramos interpretaciones paródicas y destructivas de un mito que, como otros, es tratado “de forma corrosiva y totalmente cáustica, ausente de toda piedad y todo respeto”⁵⁵³. En el corrosivo soneto de Quevedo “A Apolo siguiendo a Dafne”⁵⁵⁴, por ejemplo, hallamos una generalización negativa sobre la mujer cuando el *praeceptor amoris* exhorta a Apolo a hacer uso de su dinero para doblegar la voluntad de Dafne (tal como hicieron otros amantes del Olimpo contrariados), extendiendo la idea misógina (que luego veremos repetida en otras interpretaciones mitológicas, como la de Dánae) de que toda mujer tiene un precio.

Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga la canalla
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla:
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.

⁵⁵³ Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico...*, pág. 184.

⁵⁵⁴ Sobre este soneto y el titulado “A Dafne huyendo de Apolo” véase Francisco Javier Maldonado Araque, “Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, Universidad de Granada, nº 21, 2010, págs. 215-226.

Astucia fue de alguna dueña estrella,
que de estrella sin dueña no lo infiero:
Febo, pues eres Sol, sírvete de ella.

Ante esta percepción del mito, resulta natural que las poetas feministas del siglo XX se rebelen contra su enseñanza y cuestionen la ideología que sustenta: el ideal de madre y esposa virtuosa del sujeto-ciudadano-varón, con las virtudes de renuncia, domesticidad y castidad habían compuesto el estereotipo femenino del siglo XIX. La castidad, en el nuevo imaginario femenino, es una imposición patriarcal que no contribuye sino a subyugar a la mujer y privarla de unos placeres que, sin embargo, no están vedados para el hombre en idénticas circunstancias. Se trata de una virtud androcéntrica, propia de sistemas opresores y de doctrinas religiosas, y parece lógico que la nueva visión de la realidad la contemple con rechazo. Hay, pues, que reinterpretar el mito en clave femenina, destacando otros aspectos que hayan quedado ocultos en la transmisión tradicional y que contribuyan a levantar una nueva identidad femenina en la que la castidad opresora y/o venalidad innata no sean necesariamente atributos de la mujer.

Entre los poemas dedicados a hija de Peneo por las poetas españolas del siglo XX, encontramos el titulado “Dafne”, incluido en el poemario *Paranoia en otoño* de Juana Castro, ya analizado al repasar la obra de esta autora. Advertimos entonces que Candelas Gala distingue en estos versos “el gesto de la mujer volando del aprisionamiento masculino”⁵⁵⁵ y, bajo esa misma perspectiva de género, Silvia Bermúdez observa “un momento de autoafirmación y libertad (...), un modelo de autoridad femenina”⁵⁵⁶. Lo más original de la versión de Castro resultó ser el descubrimiento que Dafne realiza de su propia identidad diluida en la naturaleza, de acuerdo con una idea poética de la propia autora más ampliamente desarrollada en poemarios posteriores como *Narcisia* o *Fisterra*, donde el tema de la naturaleza se convierte en el motivo central. La inmersión en la naturaleza que plantea en “Dafne” trasciende la experiencia transformadora y supone una fusión jubilosa con los elementos vegetales en los que se alcanza el goce pleno y la libertad, mediante una identificación con los elementos más puros de la tierra. La intención social que la reinterpretación feminista del mito de Dafne, analizado en clave afirmativa de liberación del

⁵⁵⁵ C. Gala, *Ob. cit.*, pág. 67.

⁵⁵⁶ S. Bermúdez, *Ob. cit.*, pág. 82.

yugo patriarcal y autosuficiencia, aparece en este poema de Juana Castro atenuada por una reivindicación de matiz más bien vivencial, más personal que colectivo.

Esta fusión íntima del sujeto poético con la naturaleza está presente también en el soneto “Dafne” de Elena Martín Vivaldi, que abre su poemario *Arco en desenlace*, titulado precisamente a partir de uno de los versos de este poema. Como el soneto de Garcilaso, con el que guarda ciertas semejanzas, el de Martín Vivaldi se centra en el momento de la transformación, convertida aquí en símbolo doloroso de un amor frustrado como proyección de una experiencia personal fallida. Como en Juana Castro, la voz que escuchamos es la de Dafne, rotundamente femenina, que eleva sus lamentos de enamorada no correspondida.

Ya me tienes crecida: rama, altura
de mis dos brazos, arco en desenlace.
Enamorada voz se me deshace,
y es viento acariciando mi espesura.

Ya mi carne –esperanza–, por más dura
presencia de corteza me renace.
Aquí, donde mi sangre inútil yace,
muda savia levanta mi figura.

A tiempo no llegaste, que pudiera
evitarme tu prisa este sonido,
verde rumor de manos transformadas

en hojas de constante primavera.
Ya me miras cumplida. Lo que he sido
aves te lo dirán y desveladas.

En un ligero movimiento de ruptura con la leyenda clásica, Apolo se convierte en causante del dolor de Dafne precisamente por su tardanza en alcanzarla. Apolo es, pues, el enamorado que impide, quizás por su inacción, la consumación de la relación amorosa, tal como la propia autora habría sufrido en su experiencia personal. El poema se convierte en un reproche al dios ante un amor frustrado, a partir del cual el mito se transforma en *exemplum*:

en los dos tercetos el diálogo ya no es de Dafne con Apolo, sino del yo poético con su amado, ante quien se queja de su poca diligencia y sus funestas consecuencias. El poema cumple, además, la función ya observada en otras composiciones de la autora, de dejar constancia del dolor íntimo como modo de construir la nueva subjetividad femenina. La autora desnuda sus sentimientos personales, de constatación autobiográfica, revelando el nuevo modo femenino de enfrentarse a la relación amorosa, en la que la mujer ya no es el mero objeto al que la mantenía condenada la tradición patriarcal, sino un sujeto activo capaz de manifestar públicamente sus afectos, temores y anhelos.

Un sentimiento semejante late en un segundo soneto de Martín Vivaldi (soneto IV de *Desengaños de amor fingido*) que también recurre a Dafne para expresar su desengaño amoroso. En el poema se expresa el enfrentamiento paradójico entre lo que se desea (la satisfacción amorosa) y la forma de actuar para evitarlo, así como la imposibilidad de explicar racionalmente los impulsos amorosos. Hay una trasposición de la narración mítica a la experiencia personal, en la que aquella queda en segundo plano. La voz poética, como Dafne, huye para evitar lo que sin embargo tanto anhela, articulándose en esta contradicción la esencia del sentimiento amoroso, forjado en las dudas e inseguridades. El poema se compone estilísticamente a base de oposiciones binarias que refuerzan el carácter contradictorio de la relación amorosa: huir/aguardaba, sol/noche oscura, ausencia/presencia, lograr/negar, llegar/huida... En cuanto al mito, cumple de nuevo una función de *exemplum*: el sujeto poético compara su proceder con el de Dafne y extrae una enseñanza de este comportamiento

Acaso fuera de mi amor
huir de ti, cuando sin esperanza,
aguardaba entre nieblas la mudanza
que iluminara- sol- mi noche oscura.

Acaso como Dafne, en la espesura,
oyendo de tus pasos la asechanza,
por escapar de amor, que no se alcanza,
verde laurel vistiera mi figura.

En llanto se tornó mi desatino,
si en más ausencia, más presencia anhelo

doble el afán crucial de mi destino.

Lograr tu desamor, negar mi vida,
incógnita es del alma, torpe celo
de quien emprende por llegar la huida.

Por su parte, María-Cinta Montagut Sancho en el poema “Bernini en la Galeria Borghese” comienza a modo de ecfrosis describiendo dolorosamente la escultura de Bernini en el momento de la transformación para enseguida proclamar la imposibilidad de aprehender la belleza como ideal canónico.

La piedra esconde temerosos latidos
atrapa el viento que desordena impávido
tus cabellos heridos por el laurel que nace.
Y las urgentes manos de tu captor no pueden
atrapar la belleza
que huirá para siempre del que la busca sólo
en una carne hermosa.

Amparo Amorós en “Escena de caza” (*Ludia*) se detiene también en la descripción de lo que pudiera ser una obra artística, tal vez un tapiz, que representaría la secuencia de unos perros persiguiendo a su presa, inspirada en unos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio relativos a Dafne (1.533-538) en los que se compara la persecución del dios a la ninfa con la de un galgo a una liebre. Se trata de captar la belleza de un instante, deteniendo por un momento la acción que se está desarrollando. Según John C. Wilcox, Amorós subvierte en este poema “el simbolismo tradicional para Dafne”⁵⁵⁷ al obligarnos a contemplar el mito desde otra perspectiva. En lugar de una “persecución fálica de Dafne, que hace hincapié en la fuerza y destreza de Apolo”, se nos presenta la escena con la tensión producida entre la belleza de un “único instante” y los focos activos de la persecución y la huida, logrando así desviar la atención de la violencia que representa la fábula original.

Escena de caza

⁵⁵⁷ John C. Wilcox, “Visión y revisión...”, pág. 101.

*Como la persecución de una liebre por un galgo en campo raso,
espectacular y definitivo.*

Ovidio, *Metamorfosis*, Dafne⁵⁵⁸

Lo primero que alcanza a percibir
el testigo ocasional,
antes de alzar la mano deteniendo
la imagen, con un gesto
del ágil antebrazo que sustenta
la señal aguantada,
es el bronco jadeo
de los mastines
que integran la jauría.

Levanta ya los párpados y observa
el sabio orden de los lugares
que cada bulto ocupa
en el rectángulo
del apresado espacio.

La luz da a cada forma su volumen preciso.
Los límites definen las figuras
sobre un aire en tensión.
Un punto en el conjunto
atrae la mirada:
en él están implícitos la gracia,
el deseo acechante,
un zureo de duda,
la carrera, los cuerpos casi vuelo,
el sucederse en frágil equilibrio,
los materiales mismos de la obra,
el instante feliz y su contrario.

⁵⁵⁸ La cita introductoria está tomada de la traducción libre de Federico Carlos Sainz de Robles (Ovidio, *Las Metamorfosis*, 4ª Ed., Col. Austral, nº 1326, Espasa-Calpe, Madrid, 1980) de los versos 1.533-534: *ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo/vidit.*

(-No ofendió con torpeza nuestras frentes
describiendo también los personajes-)

No podemos detener la belleza
más que un único instante
-piensa. Desciende el arco
que en su brazo tensara unos segundos
y devuelve el tapiz al movimiento
asumiendo el peligro de la huida.

Carmen Conde, precursora como vimos en la práctica de la revisión mítica, publicó en 1978 su poemario *El tiempo es un río lentísimo de fuego*, donde se incluye el poema "Consumación" en el que alcanzan a distinguirse ecos evidentes del mito de Dafne. A la manera de Garcilaso, Conde describe la metamorfosis femenina, aunque esta vez en hierba: la transformación se ofrece, a través de bellas imágenes, como un dulce proceso natural, exento de toda violencia, naturalizando así un proceso de cambio que no obedece a imposiciones sino a la evolución natural de las cosas.

Crece sobre la carne yerba, y ella
apenas si comprende que se vuelve
pasto para corderos.
Membranas sutilísimas conserva
que a lana abocarán.

Su lenta transformación alcanza
velocidad en los espacios.

Sin límites la carne, se propaga
cual una exhalación y llega
a ser todo en el mundo.

No le impiden los brazos a la yerba
que vaya incorporándose los.

Los ojos fueron astros, yerba ahora,
los ojos invadiéndose del cosmos.

El vientre se deslíe en delicados
tejidos para tréboles.
Gran reposo en las plantas, que caminan
en hojas convertidas las pisadas.

Finalmente⁵⁵⁹, también alcanzamos a encontrar ecos de Dafne, ligados a las ideas de libertad y fusión con la naturaleza, en el poema “De la vida anterior” (*Sinfonía en rojo*, 1929) de Elisabeth Mulder: al repasar posibles estados de una vida pasada (una piedra, un río, un pájaro), el sujeto poético imagina que tal vez fuera un árbol:

En otra existencia, ¿qué es lo que yo fui?
Acaso fui un árbol; tal vez mis raíces
en la oscura tierra con fruición hundí.
Por eso aún me aferro a la vida así,
como en otras edades felices.
Acaso un árbol...

5.3.2. Dánae.

El mito de Dánae representa a la mirada contemporánea otro caso evidente de opresión de la mujer. Se trata de la hija de Acrisio, rey de Argos. Un oráculo había predicho que el hijo de Dánae mataría a Acrisio y para evitarlo, este mandó construir una cámara subterránea de bronce, en la que encerró a la princesa custodiada, además, por una guardia. Estas medidas no pudieron evitar que Dánae fuese violada por el propio Zeus, en forma de una lluvia de oro que cayó sobre la joven por una grieta del techo⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Eva Morón Olivares ha creído ver también una referencia al mito de Dafne en el poema “Ven el viento” (*Mariposa en cenizas*), en “«Rumor de algas y de voces». En torno a un poema de Julia Uceda” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2009, vol. 27, págs. 185-190.

⁵⁶⁰ Apolodoro, *Bibliotheca*, 2.4.1; Higino, *Fab.* 63; Servio, *Ad Aen.* 7.372.1.

Desde antiguo se han desarrollado dos teorías que intentan racionalizar el mito⁵⁶¹: la interpretación pseudo-racionalista, según la cual Dánae se entregó por dinero a Zeus (prototipo del hombre rico) o bien el dios sobornó a los guardianes, y la explicación evemerista, que considera a Dánae una hermosa doncella que puso precio a los requerimientos de algún príncipe. Ambas interpretaciones abundan en el tópico misógino de la mujer avariciosa y sedienta de dinero, que los poetas clásicos (Ovidio, Propertio, Terencio) ya explotaron largamente en su obra como *exemplum mythologicum*⁵⁶². Desde la comedia paliata⁵⁶³ Dánae simbolizó el *amor venalis* y pasó a la tradición literaria de corte amoroso como arquetipo de mujer prostituida e interesada. Así llegó hasta el Siglo de Oro español, según hemos visto de forma desvergonzada en el primer terceto del soneto “A Apolo siguiendo a Dafne” de Quevedo:

(...)
Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.
(...)

Se trata, una vez más, de una interpretación androcéntrica del mito, por cuanto el papel de la mujer está cargado de connotaciones negativas, a pesar de ser la víctima del relato, mientras que la conducta del ejecutor masculino resulta ensalzada como *dives amator*. No es de extrañar, por tanto, que la figura de Dánae haya atraído también la atención de las poetas del siglo XX como figura mitológica que era necesario desmontar.

Ya analizamos el poema “Dánae” incluido en *Paranoia en otoño* de Juana Castro, donde el mito era utilizado como recurso intertextual argumentativo con función ejemplificadora para reforzar la idea vital del poemario de considerar al amor como una fuerza arrolladora a la que resulta inútil oponerse. La aproximación a la leyenda clásica es aquí

⁵⁶¹ Ángel Jacinto Traver Vera, “El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 11, 1996, págs. 211-234.

⁵⁶² Ovidio, *Am.* 2.8.29-30: *Iuppiter, admonitus nihil esse potentius auro,/ corruptae pretium virginis ipse fuit* (“Júpiter, advertido de que nada es más poderoso que el oro,/ fue él mismo el precio de la doncella corrupta”).

⁵⁶³ Terencio, *Eun.* 580-589.

respetuosa, aunque sin desarrollo narrativo. A la autora le interesa tan solo en esta ocasión destacar el valor icónico del mito: un caso extremo de resistencia infructuosa al amor. El interés, pues, por la referencia mítica es meramente poético, obviándose otros aspectos reivindicativos que hubieran resultado pertinentes en un enfoque temático diferente, dado el cariz misógino que envuelven las distintas corrientes explicativas de este mito desde la antigüedad.

Una delicada revisión del estereotipo de opresión patriarcal transmitido por la leyenda de la princesa argiva encontramos en el poema “Dánae” (*Agua de luna*) de Rosa Romojaro. La absoluta banalización del mito actualizado consigue despojarlo de toda solemnidad y desarmarlo de los prejuicios que lo acompañan⁵⁶⁴, neutralizados ante la secuencia erótica inesperada. Con un tono trivial no exento de ironía, observamos cómo la dama sola en la tarde calurosa (precisamente de un jueves, el día dedicado a Júpiter) se entrega a la complaciente satisfacción de sus propias manos. El despertar de la sexualidad femenina autosuficiente choca con siglos de fabulaciones éticas y prédicas filosóficas, convirtiendo a la mujer libre en auténtica protagonista del relato.

Chispean los minutos como lluvia
de oro en el espejo azul de la consola.
Mediodía de un jueves soleado
en soleante seducción del blanco cuerpo
retenido en la cámara.
La bella
se desteje limosa en los sueños del lino
y, mecida, no sabe si la mano es un pez
bajo liviana ola, o medusa riente

⁵⁶⁴ Ya antes Ángel González había realizado su versión paródica del mito en un poema con aire insustancial y frívolo (“Dánae”, en *Áspero mundo*, 1956) en el que, dándose la libertad de cambiar la lluvia de oro por el “oro de sol”, reflexiona sobre el vacío de la existencia: “La tarde muere envuelta en su tristeza./ Paisaje tierno para soñadoras/ miradas de mujer, exploradoras/ de su melancolía en la belleza./ Danae apoya en sus manos la cabeza./ El ambiente que el sol último dora/ es una leve, dulce y turbadora/ caricia que la oprime con pereza./ Un pajarillo gris, desde una vana/ rama, canta a la tarde lenta y rosa./ Oro de sol entra por la ventana/ y Danae,/ indiferente y ojerosa,/ siente el alma transida de desgana/ y se deja, pensando en otra cosa”. Vid. Ángel Ruiz Pérez, “Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, nº 29, 2004, págs. 283-306.

en un brazo de mar.
El cobre del cabello
se derrama cubriendo el cabezal de ascuas
encendidas.
En el cenit el sol arde la fronda.
Y la bella despierta al fervoroso tacto
de la líquida fibra,
y en el espejo mírase,
despeja la espesura
y, sabiamente, ámase.

5.3.3. Leda.

El mito de Leda ha recibido un singular interés por parte de las poetisas contemporáneas, aunque en líneas divergentes. Leda, nombre que parece derivar del epíteto licio *lada*, que significa “mujer”, aparece mencionada en numerosas ocasiones en los textos antiguos como hija del rey de Etolia, Testio, y de Eurítemis⁵⁶⁵ y como esposa de Tindáreo, rey de Esparta y madre de grandes personajes mitológicos, como Clitemnestra, Helena y los Dioscuros, Pólux y Cástor⁵⁶⁶. La leyenda de la unión de Leda con Zeus, que sustituye a la anterior *hierogamia* de Némesis y que gozó de una gran aceptación en el arte helenístico-romano, fue también immortalizada por Eurípides en varias de sus obras⁵⁶⁷ y posteriormente por otros autores⁵⁶⁸.

Según el relato mitológico, Leda fue seducida por Zeus cuando caminaba junto al río Eurotas, donde se le presentó transformado en un cisne que, fingiendo ser perseguido por un águila, se posó en ella. Esa misma noche, Leda yació con Tindáreo. Leda puso después dos huevos, de los cuales nacieron cuatro hijos: Helena y Pólux (inmortales, presuntos hijos de

⁵⁶⁵ Apolodoro, *Bibliotheca*, 1.7.10.

⁵⁶⁶ Higino, *Fab.* 77, 1.

⁵⁶⁷ Eurípides, *Hel.* 16-21; *IA.* 794-800; *Or.* 1385-1387.

⁵⁶⁸ Resumen de fuentes en M^a Pilar Nicolás Pedraz, “Leda y el cisne en la musivaria romana” en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 12, 1999, págs. 347-387 y José M^a Marcos Pérez, “La pasión del cisne: El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones” en *Minerva: Revista de filología clásica*, N^o 14, 2000, págs. 203-231.

Zeus) y Clitemnestra y Cástor (mortales, supuestos hijos de Tindáreo). Sin embargo, se considera habitualmente a Pólux y a Cástor gemelos, y se les conoce como los Dioscuros.

El mito de Leda despertó el interés de los poetas ya desde la lírica latina, pero fue en la poesía modernista española e hispanoamericana cuando el tema alcanzó su mayor resonancia por su relación con la figura del cisne, que los poetas parnasianos y simbolistas franceses habían convertido en objeto predilecto de sus composiciones. Rubén Darío y Francisco Villaespesa escriben sendos sonetos en torno a esta figura mítica⁵⁶⁹. Y desde el principio observamos que en la interpretación del mito se olvidó su carácter de violación sexual para fijar la atención en aspectos abstractos como la belleza o su significado amoroso.

La primera interpretación femenina del mito de Leda que encontramos en la poesía española pertenece a M^a Victoria Atencia en su libro *El coleccionista*:

Leda

Fecit olorinis Ledam recubare sub alis

Mi patria, mi solar
cuerpo mío, ofrecido
al golpe de tus alas,
Júpiter, acometes
con blanda pluma y tibio
borbotón de ternura.

Frente a la posición *voyeurista* de Rubén Darío, que se limita a contemplar la escena desde la distancia, la poeta cede aquí la voz a la propia Leda, que habla en primera persona para describir el justo momento de la unión con Júpiter transformado en cisne, siendo este el único gesto de subversión literaria que encontramos en el texto. No hay en este poema un rechazo a la violencia que implica la acción del dios, sino una aceptación sumisa de la voluntad

⁵⁶⁹ “Leda” de Rubén Darío, incluida en *Prosas Profanas* (1896), y “Pagana” de Francisco Villaespesa, del libro *La copa del rey de Thule* (1900). Será precisamente otra poeta modernista, la uruguaya Delmira Agustini, la primera que descubra la perspectiva masculina que operaba en el tratamiento del símbolo del cisne en Darío y lo reinterprete desde una óptica erótica femenina (Vid. Niall Binns, “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº. 24. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1995, págs. 159-179.)

divina (“cuerpo mío, ofrecido”) no exenta de placer (“tibio/ borbotón de ternura”), en lo que se aprecia una aceptación del modelo patriarcal de la identidad femenina. El yo femenino habla pero no se expresa en términos de identidad, sino tan solo para perpetuar la imagen de la mujer como territorio del varón. La incursión culturalista de la *novísima* Atencia se completa con la reproducción a modo de lema de un verso de Ovidio (*Met.* 6.109).

María Sanz se refiere al mito en un pequeño poema del libro *Aves de paso*⁵⁷⁰, donde una sublimación del acto amoroso se quiebra bruscamente ante la imposibilidad real de su cumplimiento. El poema responde a una idea poética de Sanz deslindada por Ugalde⁵⁷¹ en torno al amor como sancionador de la identidad femenina. La poeta expresa la angustia del no ser que la ausencia del amor significa para una mujer (los puntos suspensivos del segundo verso marcan la separación entre el ideal amoroso deseado y el desaliento ante la brusca toma de conciencia de su inexistencia), asumiendo la interiorización de un yo femenino que solo adquirirá consistencia ante la presencia de un hombre (un amor) que dote de identidad a la mujer. La poeta queda, pues, en una situación vulnerable, a expensas de una acción externa, señalando una estrecha relación entre el amor y el sufrimiento.

Leda

Las alas sobre el agua, el cuerpo derramado,
tu mítica blancura cubriéndome la noche...
El corazón no puede soportar por más tiempo
lo que nunca ha existido, ni es, ni existirá.

Tanto María Victoria Atencia como María Sanz representan en estos poemas todavía la etapa *femenina* según las fases del desarrollo histórico de la literatura de la mujer definidas por E. Showalter, por la sumisión que demuestran ante los modelos artísticos y los roles sociales definidos por la cultura dominante, sin apreciarse en ellos todavía alguna huella de búsqueda siquiera de identidad femenina. En los dos poemas que siguen, por el contrario,

⁵⁷⁰ María Sanz recalará de nuevo en el mito de Leda en el poema XVII de *Los cielos tardíos* (2009), ya fuera de nuestro marco cronológico de estudio: “Oh cisne mío, nunca/ dejé de acariciarte/ ni con el pensamiento./ Dispuse a tu llegada/ un lecho de nenúfares/ para alfombrar el rito/ de convertirme en Leda,/ por disipar la línea/ tenebrosa del mundo./ Tus alas devolvieron/ la luz a los estanques/ y el temblor a las pérgolas,/ mientras vaticinaban/ una cruel lejanía./ Oh cisne peregrino,/ nunca supe albergarte/ más adentro. Qué larga/ cautividad supuso/ huir de tu hermosura”.

⁵⁷¹ Sharon Keefe Ugalde, “La subjetividad desde ‘lo otro’ en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés”, en *AIH, Actas X*, 1989, págs. 307-315.

saltamos ya a la fase *feminista*, en la que las poetas protestan contra esos modelos mediante, en este caso, la estrategia desmitificadora a través de la ironía.

Carmen Jodra en *Las moras agraces* incluye un soneto festivo sobre el mito en el que el tono cambia ya radicalmente. La denuncia rotunda del segundo cuarteto se inserta en un contexto general de aparente sumisión, por lo que el contraste irónico resulta más acentuado. La expresión tajante del comportamiento patriarcal (“violiar mujeres y violiar derecho”) se convierte por su condición categórica universal en centro del poema, desvirtuando el significado amable del resto de la descripción escenográfica. También aquí, como en Rubén Darío, se asiste al encuentro desde fuera, como mero observador, pero no se trata ya de una observación neutra, sino comprometida desde un punto de vista ginocéntrico.

Divertimento erótico

Un gemido doliente entre la alheña,
un rítmico suspiro en el helecho,
musgo y pluma por sábana del lecho,
por dosel hoja, por almohada peña,

y la lujuria tiene como seña
violiar mujeres y violiar derecho
y ley y norma, y un hermoso pecho
sabe el pecado y el pecado enseña.

Trasciende de la fronda un olor suave
a sagrados unguentos, y una queda
música, contenida y cadenciosa,

y el blanco cuerpo de la bella ave
y el blanco cuerpo de la bella Leda,
bajo el peso del cisne temblorosa.

Juana Castro, por su parte, aborda el mito de la forma más desenfadada desde su libro *La bámbola* que, aunque publicado en 2010, recoge poemas compuestos en los años 80.

Mediante una aproximación irónica y burlesca al mito, en el contexto de un poemario que pretende una visión satírica e impúdica de los tabúes del sexo, se construye un discurso desinhibido en torno a la libertad sexual a través de una parodia de las formas de relación erótica. En “Candilejas” el tratamiento del tema queda muy lejos del tono sublime con el que lo aborda la poesía parnasiana, simbolista y modernista, rezumando, por el contrario, voluntad iconoclasta en sus últimos versos:

(...)

Después de cinco años, tontamente,

ir a morirse así

de asfixia.

Cinco años ahora

de amor para olvidar.

Y quién sabe,

mañana, a cuánto se cotiza

cada kilo de Leda en el zoológico.

Finalmente, Clara Janés en “Leda cautiva” (*Vivir*) recurre también al mito para proponer una aproximación epistemológica a la poesía de María Victoria Atencia, a quien dedica el poema:

¿Quién de admirarte no se torna cisne,
recoge en sí el más suave tacto,
temeroso ante el enigma,
al abordar las formas de esa triple ecuación
entre Keats y Platón entretejida?
Pues si en ti verdad y belleza son bondad,
su despojada esencia es tan humilde
que por sencilla y pura se hace altiva,
mas, ¡ay!, por entregada libre
y a la par cautiva.

5.4. Narciso y el espejo

La fábula de Narciso constituye quizás el caso más evidente de reelaboración misógina de un mito producido por la tradición literaria. A pesar de ser un hombre el protagonista de la historia, se ha producido desde la Edad Media un proceso de feminización de la leyenda que terminó achacando a la mujer los aspectos negativos del personaje masculino original.

Una vez más, Ovidio (*Met.* 3.339-510) es la fuente principal para la poesía. Narciso era un hermoso joven que rehusaba el amor, a pesar de ser objeto de pasión de doncellas y ninfas. Al nacer, el adivino Tiresias predijo que el niño “viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo”. Todas las despreciadas por Narciso pidieron venganza a los dioses y Némesis hizo que el joven, tras una cacería, se inclinara sobre una fuente para beber. Al ver su imagen tan hermosa reflejada en el agua se enamoró de sí mismo en el acto e, incapaz ya de dejar de observarse, ausente del resto del mundo, se dejó morir inclinado sobre su reflejo. En el lugar de su muerte brotó una flor, que desde entonces lleva su nombre.

Otra versión⁵⁷², de origen beocio, introduce el componente homoerótico al suponer que un joven llamado Aminias estaba enamorado de Narciso, que despreciaba los placeres del amor. Este envió al amante una espada como regalo y Aminias, al sentirse rechazado, se suicidó con ella ante la puerta de Narciso, no sin antes pedir la maldición de los dioses contra su amado, quien, tras verse reflejado en una fuente, se enamoró de sí mismo y, desesperado por su pasión, se suicidó.

Finalmente, Pausanias (9.31.7-9) intenta racionalizar el mito refiriendo que Narciso tenía una bellísima hermana gemela, que murió. El joven, dominado por el dolor, observó un día su imagen reflejada en el agua y creyó contemplar a su hermana, con lo que se sintió aliviado. Aunque sabía que no era su hermana a quien veía, se acostumbró a mirarse en las fuentes para consolarse de su pérdida.

Desde la época medieval, la lírica europea atribuyó a Narciso el vicio de la vanidad, fijando el enamoramiento del joven de sí mismo como ejemplo moral, sin reparar en que se trataba en realidad del castigo de un dios precisamente por su rechazo al amor. Pero tanto en el *Roman de la Rose* francés como luego en los sonetos de Petrarca, el *exemplum* adquiere ya una proyección femenina, en cuanto que se convierte en una advertencia para la mujer tanto

⁵⁷² Conón, *Narraciones*, 24.

contra el desdén de las damas hacia sus enamorados como contra el vicio de admirar la propia hermosura:

Dames, cest exemple aprenés

qui vers vos amis mesprenés

“Aprended este ejemplo, damas

que desdeñáis a vuestros enamorados”

(Roman de la Rose, v. 1515-1516)

Non devesa specchio farvi, per mio danno,

a voi stessa piacendo, aspra e superba

“No debiera el espejo haceros, por mi daño,

a vos dura y soberbia, complaciéndoos”,

(Petrarca, Cancionero, soneto XXX).

Según Rafael Lapesa⁵⁷³, la primera obra inspirada en el tema de Narciso en la poesía castellana es el “dezir de loores” que Fernán Pérez de Guzmán dedicó a “Leonor de los paños” en torno a 1410. En diversas coplas, el poeta advierte a Leonor de los males que pueden derivar de mirarse en el espejo o en el agua de fuentes y ríos:

El gentil niño Narciso

en una fuente engañado,

de sí mesmo enamorado

muy esquiva muerte priso.

Señora de noble riso

e de muy graçioso brio:

a mirar fuente nin rio

non se atreva vuestro viso.

(...)

Numerosos poetas medievales y renacentistas continuaron en su poesía cortesana el tópico de prevenir a la dama contra el peligro de la autocontemplación, iniciando así la

⁵⁷³ Rafael Lapesa, “Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista”, en *Epos, revista de filología*, nº 4, 1998, págs. 9-20, pág. 13.

consideración del narcisismo como un pernicioso vicio femenino en un tono lo suficientemente ambiguo como para que con frecuencia no se distinga bien entre la intención meramente amorosa y la moral o recriminatoria. Gutierre de Cetina, Juan de Irujo, Hurtado de Mendoza, Boscán o Gómez Manrique son algunos de ellos.

(...)

Y fallo por buen consejo,
si vuestra vida queréis,
que jamás en buen espejo
nin en agua vos miréis;
de que tanto vos aviso
si propiamente vos vedes,
que sin tardança morredes
del mal que murió Narciso.

(Gutierre de Cetina)

Resultará pertinente señalar que será una de las pocas poetas de estos primeros siglos de la historia de la literatura española cuyo nombre y obra conocemos quien, al referirse a este mito, lo trate de un modo más respetuoso con respecto a su significado original a como ya comienza a ser difundido por los poetas varones. Se trata de María de Zayas, que alude a Narciso como ejemplo de hombre que desprecia el amor para denunciar los desdenes de su amado hacia ella:

Claros fuentecillas,
pues murmuráis,
murmurad a Narciso
que no sabe amar.

(...)

Murmurad que llama
cielos otros ojos,
más por darme enojos
que porque los ama,
que mi ardiente llama
paga con desdén,

y quererle bien
con quererme mal;
murmurad a Narciso
que no sabe amar.

“Si Narciso era un hombre, ¿por qué el narcisismo se considera un vicio femenino?”, se pregunta Meri Torras⁵⁷⁴ en un artículo en el que indaga sobre las representaciones literarias e iconográficas de la mujer ante el espejo. La profesora justifica este hecho por el carácter moralizador con el que estos mitos fueron tratados en la Edad Media (lo que trajo consigo, en primer lugar, la eliminación del componente homoerótico presente en algunas versiones de la antigüedad clásica) y, en consecuencia, por la adaptación que se realizó de la leyenda a los códigos del “amor cortés”, en los que la mujer asume “un papel *espejador* puesto que se convierte en reflejo de la capacidad amorosa (y no solo amorosa, sino de comportamiento moral) de su caballero”⁵⁷⁵. Por otro lado, la asimilación del mito de Narciso a las leyes de la *fin’ amors* supuso una inversión absoluta de los papeles masculino/femenino, puesto que ahora es la dama quien hace gala de su hermosura y frialdad frente al amante. Ensimismadas frente al espejo, imagen que se consolidó a través de numerosas representaciones alegóricas iconográficas, la mujer se convierte enseguida en el imaginario masculino en un ser vanidoso y maligno. “La mirada de una mujer en el espejo acabó representando su perversa falta de colaboración para reconocer que era su deber natural y predestinado someterse a la voluntad del hombre”⁵⁷⁶, concluye Bram Dijkstra en su ensayo sobre la imagen de la mujer en el fin de siglo. Este modelo de mujer-reflejo, sumisa y dependiente por un lado, perversa y desdeñosa por otro, se ha impuesto como arquetipo cultural hasta al menos el siglo XX.

La feminización del mito de Narciso alcanzó su punto culminante en 1910 cuando Sigmund Freud en la segunda edición de *sus Tres ensayos para una teoría sexual* describiera el *narcisismo* como una patología propia del género femenino.

⁵⁷⁴ Meri Torras, “Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades *espejadas*. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo”, en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº 2, 2007, pág. 6. [Artículo en línea: http://www.uv.es/extravio/pdf2/m_torras.pdf].

⁵⁷⁵ *Ibidem*, pág. 8.

⁵⁷⁶ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la Cultura de fin de siglo*, Debate-Círculo de Lectores, Barcelona-Madrid, 1994, pág. 135.

“Con el desarrollo puberal, por la conformación de los órganos sexuales femeninos hasta entonces latentes, parece sobrevenirle [a la mujer] un acrecimiento del narcisismo originario; ese aumento es desfavorable a la constitución de un objeto de amor en toda la regla, dotado de sobreestimación sexual. En particular, cuando el desarrollo la hace hermosa, se establece en ella una complacencia consigo misma que la resarce de la atrofia que la sociedad le impone en materia de elección de objeto. Tales mujeres sólo se aman, en rigor, a sí mismas”⁵⁷⁷.

Frente a esta situación, la mujer escritora se rebela una vez más. El procedimiento subversivo, en esta ocasión, oscila entre una contemplación irónica del lugar a donde la interpretación androcéntrica ha llevado al mito original y, sobre todo, una transformación en positivo de las connotaciones peyorativas generalmente adjudicadas a su representación femenina. El hecho de mirarse (y de admirarse) en el espejo deja de ser considerado un vicio para convertirse en un modo válido de acercamiento al reconocimiento personal. La mujer, perdida en las interpretaciones que de ella ha hecho el hombre a lo largo de los siglos, con las cuales no se identifica, busca su propia imagen y a través del espejo se produce su anagnórisis personal y, sobre todo, colectiva. La mujer busca su reflejo en el espejo para reconocerse a través de su propia mirada, no a través de la mirada ajena, lo que implica un rechazo expreso a los arquetipos culturales construidos por la tradición. El acto de mirarse al espejo se convierte así en un acto subversivo por cuanto en él se esconde una voluntad de autorreconocimiento (insisto: personal y colectivo), frente a la alienación forzada vivida hasta ahora, y una ruptura definitiva con los modelos de representación femenina heredados, construidos por los hombres, con los que la mujer no se identifica.

La plasmación ejemplar de este procedimiento subversivo de introspección lo observamos ya detenidamente en la *Narcisia* de Juana Castro, donde el disfrute de la belleza, el rechazo del amor, el aislamiento voluntario y el placer experimentado en la autocontemplación son bienes apetecibles para la gran Diosa autosuficiente y creadora.

La perla más oculta

⁵⁷⁷ Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo”, en *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, págs. 65-98, pág. 85. Al justificar su teoría, para no ser tachado de “menospreciar a la mujer”, Freud concluye condescendiente: “Estoy dispuesto a conceder que un número indeterminado de mujeres aman según el modelo masculino” (*Ibidem*, pág. 86).

se derrama en su boca.
Crecida de su almíbar
-Mirad cómo se ama-
la más dulce blandura
le hace nido en las palmas si se pulsa
y guarda, de topacio, sus mil ojos
para sola mirarse.

(...)

(*Narcisia*, "Turrus eburnea")

Amó tanto su cuerpo, que el espejo del mundo
le devolvió su imagen en miríadas.

(...)

(*Narcisia*, "Gineceo")

Ana Rossetti, por su parte, en el poema "Con motivo de un cojín de petite point" (*Los devaneos de Erato*) utiliza el mito con intención meramente comparativa, pero en su correcta aplicación de género, tal como María de Zayas lo hiciera ya en su momento tratando de corregir (sin éxito) la incipiente feminización de la fábula. El sujeto poético está bordando narcisos en el bastidor mientras se desarrolla un juego de miradas no coincidentes. La autosatisfacción definitoria del perfil de Narciso, eternamente ensimismado en su autocontemplación, es causa de la propia insatisfacción del sujeto poético, que no ve respondido su deseo.

(...)

Cual narciso bebías de ti mismo
en el espejo, ignorante tú de todo
lo que tú no fueras, los labios pegabas
a tus labios.
Y me he prendido a ti más que tú mismo.
Violentamente te amo más que tú te amas.

Aunque el acercamiento más serio de Rossetti al mito de Narciso se produce, según nuestra interpretación, en *Dióscuros*, un poemario de frontera en muchos sentidos, de

ambientes decadentes, de cierre de épocas superadas y aperturas gozosas al misterio de lo desconocido, de búsquedas, donde lo que importa es el proceso y no el resultado. La experiencia personal del descubrimiento del propio cuerpo y del cuerpo del otro como reivindicación de lo carnal, constituyen la base de esta historia de dos hermanos que nos remite al mito según la versión de Pausanias, tal como hemos analizado en su lugar. También aquí el mirarse es un ejercicio continuo de reconocimiento:

(...)

En el alicatado

Anna al hermano mira, en el perfil fraterno

se comprueba: idénticas alturas,

los idénticos rizos sus cabezas definen.

(...)

(Siete)

El “Narciso” (*Agua de luna*) de Rosa Romojaro es un *haiku* que se enfrenta con escepticismo a la naturaleza especular del agua, frente a la que todo está por descubrir:

Aguas paradas:

hoja de espejo mudo:

página en blanco.

Encarna Pisonero, en cambio, en “Narciso” (*El jardín de las Hespérides*) consagra al espejo como depositario de una respuesta que perdura incluso tras la desaparición del muchacho:

(...)

Esencia que perdura y vive en los espejos,

la mirada del sediento acechando.

Lola Velasco en “La impotencia de Narciso” (*La frente de una mujer oblicua*) acude al mito primero con ironía y luego, remitiéndonos a la fábula de Eco⁵⁷⁸, adquiere en su audaz sinestesia tintes existencialistas,

Narciso sabe
que
en caso de hacerlo,
su beso
será como pretender
coger el mercurio
de un termómetro roto.
Y sin embargo
la boca
mira el espejo,
como queriendo rescatar
su voz
de la nada.

Elena Martín Vivaldi en “Narcisos (Reflejo)” (*Tiempo a la orilla*) alude al mito a partir de la presencia de la flor homónima, que despierta el anhelo de un amor que se romperá al mismo tiempo que se desvanezca la imagen reflejada:

Solo el cuarto. Gris el cielo.
Brillan: narcisos. Un ramo
da su amarillo reclamo
contra la sombra.
Desvelo.
Ilusión de ser. Anhelo.
Símbolo y flor. Se inaugura
único amor. ¡Qué ternura

⁵⁷⁸ Eco era una ninfa que entretenía a Hera con su charla mientras Zeus consumaba sus aventuras amorosas. Descubierta la traición, Hera castigó a la ninfa negándole la posibilidad de hablar por sí misma y condenándola a repetir exclusivamente las últimas palabras de su interlocutor. Eco se enamoró también de Narciso, pero, al resultar despreciada, murió de amor, permaneciendo tan solo su voz en las montañas (Ovidio, *Met.* 3.356-401).

Narciso, a través de ella, se amaba y complacía.
Y el agua contemplaba confundida su belleza
en los hermosos ojos que siempre la ignoraron.

Pero cuando el nenúfar apareció en su seno,
azul y oscuro como la muerte, transformado,
quedó desposeída el agua de lo suyo:
la fluidez, el alma, el rostro y el espejo.

Quedó por siempre el agua preguntándose a solas,
preguntándose siempre en qué consistiría
aquello de ser agua...

5.5. El amor frustrado.

5.5.1. Ariadna

El mito de Ariadna contiene en su desarrollo narrativo dos de los tópicos literarios más combatidos por la crítica feminista: por un lado, el de la mujer enamorada que, llevada por la irracionalidad de sus sentimientos, no duda en traicionar a su familia y a su patria para ayudar a su amado y huir con él; por otro, el de la mujer abandonada, arquetipo de subyugación que contempla a la mujer como un ser siempre dependiente del varón y sin el cual no encuentra su propia realización.

Los dos tópicos se corresponden con las dos fases fundamentales del mito, desarrolladas en las islas de Creta y Naxos. Ariadna, hija de Minos y Pasífae, reyes de Creta, se enamoró de Teseo, príncipe ateniense, cuando este llegó a la isla para matar al Minotauro y le ayudó en su hazaña con la estratagema del hilo que le permitió encontrar el camino de salida en el Laberinto. Luego huyó con Teseo para escapar a la ira de Minos. Pero Ariadna no llegó a Atenas, sino que fue abandonada por Teseo en la isla de Naxos, bien porque este amara a otra

mujer, bien por mandato de los dioses. Tras los lamentos por la huida de su amante, Ariadna acabó rindiéndose a los requerimientos de Dioniso, con el que se casó⁵⁷⁹.

El mito ya fue objeto de tratamiento lírico desde la antigüedad: Catulo (64), Ovidio (*Her.* 10) y Propertio (1) son los primeros en transmitir poéticamente los sentimientos de soledad y abandono derivados del episodio de Naxos, el que más fortuna ha conservado en la literatura posterior. En la literatura castellana encontramos el mito, saltando otros autores menores⁵⁸⁰, en obras de clásicos como Juan de la Cueva (“Romance cómo Ariadna fue dejada por Teseo en la isla de Quíos, y lo que sucedió más”), Lope de Vega (*El laberinto de Creta*), Calderón (*Los tres mayores prodigios*) o Tirso de Molina (*El laberinto de Creta*)⁵⁸¹.

En la poesía contemporánea el tratamiento de Ariadna tiene un carácter fundamentalmente lírico, a partir básicamente de Catulo y Ovidio. La cretense aparece como figura central y gran parte de los versos se dedican a representar las quejas de la amante abandonada. Algunos de los poemas que abordan esta temática son “Números” de Pedro Salinas (*Seguro azar*, 1928), “Ariadna, Ariadna” (*Cántico*, 4ª ed., 1950) y “Ariadna en Naxos” (*Y otros poemas*, 1973) de Jorge Guillén, “Ejercicios de soledad o Ariadna del amor” de David Pujante (*La propia vida*, 1986), “Ariadna” de Ángel Petisme (*Constelaciones al abrir la nevera*, 1987) o “Teseo” de Víctor Botas (*Historia Antigua*, 1999). Especialmente en los poemas más recientes, el mito se aborda desde la ironía con voluntad desmitificadora (por ejemplo, Petisme hace a Ariadna taquillera de un circo y Botas la define como “una sabihonda de esas que/ cualquiera las aguanta”), aunque en todos se reflexiona sobre los sentimientos de soledad y abandono que embarga a la protagonista⁵⁸².

⁵⁷⁹ Principales fuentes clásicas del mito de Ariadna: Apolodoro, *Epit.* 1.8-9; Plutarco, *Thes.* 20; Pausanias, 1.20.3; 10.29.4; Catulo, 64.52-264; Ovidio, *Her.* 10 y *Met.* 8.169-182; Higino, *Fab.* 43. Comentario de fuentes en A. Ruiz de Elvira, *Mitología*, págs. 372-373.

⁵⁸⁰ Joaquín Roses, “La Ariadna de Salcedo Coronel y el laberinto barroco”, *AIISO, Actas II*, 1990, págs. 887-894.

⁵⁸¹ Óscar Martínez García, “Fortuna del mito de Teseo: del Renacimiento hasta el siglo XIX”, *Estudios Clásicos*, 115, 1999, págs. 51-71.

⁵⁸² Carmen Guerrero Contreras, “El mito de Ariadna y Teseo en tres poetas españoles contemporáneos: Ángel Petisme, Víctor Botas y David Pujante”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV, 2001, págs. 223-241. Rosa Fernández Urtasun, “El mito de Ariadna en la poesía contemporánea”, *Kleos*, 19, 2010, págs. 397-411.

En la poesía escrita por mujeres, quizás el de Almudena Guzmán sea el acercamiento más deliciosamente iconoclasta al mito de Ariadna. Se trata de una aproximación anecdótica que deslocaliza el relato clásico situándolo en una gran superficie comercial contemporánea, que se asemeja al Laberinto, donde se desplazan también el resto de personajes de la leyenda, Teseo y el Minotauro. Hay un contraste brutal entre la solemnidad dramática del mito aludido y la cotidianeidad insustancial de la anécdota referida en el poema, en este caso la compra en un hipermercado (Jumbo), banalizando el episodio mítico al convertir el motivo épico de la lucha de Teseo en una simple disputa por adquirir un rosal.

Rosal chino

Siempre que llueve

me acuerdo del cómo, del cuándo y del por qué

de tu rescate:

yo estaba en Jumbo buscando la sección carnicería

y me perdí en el laberinto de Knossos

de los detergentes

sin más ariadna que mi carrito;

un teseo que andaba por allí,

y que no soltaba hebra,

me aventuró con el dedo la remota salida

pero no la encontré,

así es que harta de dar vueltas

al menhir de los mistoles

y de tropezarme cada dos por tres con el mentado teseo

-mucho hilo y mucha ariadna y, a la hora de la verdad,

tampoco sabía salir, el muy fantasma-,

me alejé y me alejé

hasta que ya no pude alejarme más

porque me topé de bruces con el minotauro,

una gorda que iba a meterte a ti,

al cautivo más apuesto que habían visto nunca mis ojos,

entre las rejas infames de una cuadriga;

la lucha,

como cuentan los cronicones,
fue breve y fue a muerte
y en ella perdí francamente la educación,
pero al final gané el torneo, rosal.

No me lo explico:
de todo esto ya han pasado dos,
casi tres años,
y mira la de perlas de fuego
que siguen brotando en el lóbulo
de tus hojas esmeralda
al amparo de su frescor.

No sé si alguien te ha dicho
que eres del jardín de las delicias de la tierra.

El tono jocoso que articula el poema resulta incompatible con la sensibilidad lírica habitual que domina en la mayoría de las composiciones sobre Ariadna, incluso en aquellas que, como la de Ángel Petisme, incluyen una deslocalización temporal del personaje. La intención de Guzmán no es analizar la soledad de Ariadna ni su implicación en las hazañas del héroe, sino que toma a los protagonistas de la leyenda como arquetipos simbólicos que representan una categoría abstracta, cumpliendo una función mitológica de hipóstasis simbólica, según la definición de Romojaro⁵⁸³. El recurso se potencia en este caso mediante la escritura de los antropónimos sin mayúscula inicial, de modo que los nombres propios quedan reducidos a comunes.

Ariadna, mediante un proceso metonímico de desplazamiento semántico, se convierte en representación de la “ayuda eficaz en circunstancias difíciles”, recordando su colaboración con Teseo para hallar la salida del Laberinto. “Sin más ariadna que mi carrito” vendría a significar “sin más *ayuda* que mi carrito”, porque la cretense ha pasado a convertirse en figura simbólica de ese concepto abstracto, neutralizando las demás cualidades que pudieran aplicársele. Lo mismo ocurriría con los versos “un teseo que andaba por allí”, donde el

⁵⁸³ Rosa Romojaro, *Funciones del mito...*, pág. 60-63.

ateniense adquiere el significado de “persona perdida”, o “porque me topé de bruces con el minotauro”, donde el monstruo asume el atributo de “ser amenazante o peligroso”. De los tres personajes se ha abstraído su cualidad antonomásica y se han convertido sus nombres en representantes de ella. La utilización del mito en este poema no presupone un conocimiento de las fuentes ni de la tradición literaria, puesto que la poeta se limita a referirse a ellas con un alto grado de topicidad sin penetrar –conscientemente– en la subjetividad de los personajes, puesto que su intención primaria era meramente nominativa.

Secundariamente, Guzmán ha identificado al sujeto poético con el protagonista de la hazaña, Teseo, transmutándolo en femenino (la única indicación de género es el adjetivo “harta” del verso 12). Ella es la mujer perdida en el laberinto de Knossos (hipermercado), la que vence al Minotauro (“una gorda”) para salvar al cautivo (el rosal chino) y consigue encontrar la salida sin ayuda ninguna. La reformulación paródica del mito implica una lectura ginocéntrica, por cuanto ahora el papel de la mujer no se limita a ayudar al varón a cumplir su gesta, sino que es ella la protagonista de un relato que invierte los términos canónicos de naturaleza patriarcal en los que la mujer representa siempre el elemento pasivo y el hombre el activo.

Silvia Ugidos, en “Ariadna en su laberinto” (*Las pruebas del delito*), se detiene en el conflicto de identidades amorosas que sufre la cretense:

Hace meses que huyó Teseo
dejándose la espada
-ahora pienso que a propósito-
y te vas a la cama
ofreciéndote sin fuerzas al monstruo de la noche.
Alguien regresa en sueños
para empuñar la espada.
El Minotauro te persigue
y se llama igual que quien te amaba.

El poema nos presenta a Ariadna ya abandonada en la isla de Naxos, donde Teseo dejó también su espada, símbolo fálico tradicional que sirve a Ugidos para abordar una sublimación del acto sexual durante el sueño. En los versos finales hay una identificación nominal entre

Teseo y el Minotauro que se inserta en una dinámica huida-persecución propia del relato amoroso, en la que la mujer se constituye como centro de ambas acciones exógenas (Minotauro persigue a/ Teseo huye de). El poema está compuesto en una segunda persona (combinada con la primera) que no aborda plenamente la subjetividad de Ariadna, aunque sí sus consecuencias (“ofreciéndote sin fuerzas”), alternando una cierta frialdad narrativa (“Hace meses que huyó Teseo”) con algún asomo de introspección emocional (“se llama igual que quien te amaba”).

Isabel Rodríguez en su “Ariadna” (*Tiempo de lilas*) denuncia resignadamente la preponderancia que en la leyenda se concede a la acción de Teseo en detrimento del papel determinante jugado por la joven, sin cuya intervención la hazaña del ateniense no hubiera sido posible. Tras enumerar los méritos de Ariadna en la ejecución victoriosa de la empresa, un verso puente (“Mas lo llama otra gesta”) pone de relieve la apropiación que de los esfuerzos femeninos acostumbra a realizar el varón, silenciándolos simbólicamente en esta ocasión mediante el abandono de la princesa en Naxos. La reivindicación del mito, a modo de *exemplum*, deviene en universal, puesto que la denuncia alcanza en su expresión un carácter genérico.

Si tú no conocieras
el profundo secreto
que guarda el Laberinto;
si tu amor de violetas
no extendiera el camino
para el seguro paso
del audaz ateniense;
si tú no desplegaras
tu sendero de hilo,
jamás de Minotauro
la nocturna cabeza
sirviera de penacho
a la espada del príncipe.

Mas lo llama otra gesta.
Y en la arena de Naxos

aprendiste que el mar
eran sólo tus lágrimas.

En esta misma idea redonda el poema “El descanso del héroe” (*Soldado que huye*, 2008) de Laura Casielles, que analizaremos más adelante, en el cual, a través de las figuras de Teseo y Ariadana, se reflexiona sobre la dificultad que supone para el varón aceptar el mérito superior de la mujer en cuestiones que afectan a su prestigio social o profesional.

En otra línea, Aurora Saura, reflexionando sobre la necesidad que siente a veces el escritor de esconderse tras una máscara para conceder validez universal a sentimientos personales, recuerda su poema “Otra historia de Creta” (publicado inicialmente en la revista *Monteagudo* en 1979⁵⁸⁴, se incluyó luego revisado en *Retratos de interior*, 1998). En él se presenta a Teseo “como el héroe que se niega a ser lo que los demás esperan de él, es decir, convertido en antihéroe”. La autora reconoce que se identificó con el personaje, aunque nada lo indica así en el poema, y de esta forma “me liberé de un estado de desasosiego y de inquietud, aunque no fui consciente de este efecto hasta más tarde”⁵⁸⁵.

Otra historia de Creta

Y resolvió Teseo, cercado por los muros del turbio laberinto,
no ser héroe esperado:

olvidar la promesa que hizo a los de Atenas
y la fidelidad de los brazos de Ariadna,
romper el hilo frágil de vida que le diera.

Entró en el laberinto con los ojos cerrados,
adivinando el sitio exacto de su muerte,
resuelto a no mirar las murallas de Creta

y a olvidar para siempre la casa de su padre.

Ariadna, en las entradas, sostendría esperanzas
en forma de hilos blancos.

Loco y suicida, pero libre al fin,

⁵⁸⁴ La versión que reproducimos aquí es la original publicada en la revista *Monteagudo*, Universidad de Murcia, 1ª época, nº. 66, 1979, pág. 28.

⁵⁸⁵ Aurora Saura, “La escritura como problema personal”, en *Colibrí florido: escribir en Murcia, 1989*, (Victorino Polo García, coord.), Quinto Centenario, Murcia, 1991, págs. 187-191, págs. 190-191.

libre de la promesa y el sueño de la patria,
y libre, finalmente, del poder de los héroes,
asimilado a todas las víctimas sin nombre,
dejó inmóvil su brazo cuando vio al enemigo,
y se enfrentó Teseo a su gloriosa historia.
En las manos de Ariadna esperando, los caminos
se volvían de sangre.

El comentario de Saura sobre su identificación con el personaje resulta pertinente para el análisis de sus versos, por cuanto introduce una inversión de roles acorde con el discurso ginocéntrico de la crítica contemporánea. El poema ejemplifica muy claramente el proceso deconstructivo del mito que buscan las mujeres poetas: despojar a la leyenda de sus resortes androcéntricos para poder luego reconstruirla desde su base sin imposiciones heredadas. Teseo es el héroe, sí, un varón, pero su comportamiento no se adecua a lo que se aguarda de él. Los atributos de valentía, entereza y decisión aplicados generalmente al héroe se rompen aquí ante la voluntad de Teseo de “no ser el héroe esperado”. El salvador de Atenas entra en el Laberinto resuelto a morir, no a luchar; a ser derrotado, no a vencer. Aparece desbordado por el peso de su responsabilidad como héroe y, anhelando ser una persona anónima (“sin nombre”), sin cargas ni obligaciones gloriosas, encuentra en la muerte su única forma de liberación, conformando todo el planteamiento una subversión radical de los fundamentos épicos originales que contribuye a una reformulación de la figura del héroe, como veremos más adelante. Entretanto, en el exterior, Ariadna aguarda ajena a la voluntad de su amado, mientras en su mano el hilo blanco que indica la salida del Laberinto se tiñe de rojo.

La autora alude a pormenores del mito que avalan su conocimiento: la promesa de Teseo a los atenienses de liberar a su patria⁵⁸⁶, la ayuda prestada por Ariadna con el ardid del hilo que marcara el camino de salida y una vaga insinuación del abandono de la amada, que esta vez no se producirá en Naxos, sino en la propia Creta.

⁵⁸⁶ Atenas debía enviar cada año un tributo al rey Minos de Creta, consistente en siete doncellas y siete muchachos que serían devorados por el Minotauro, como condición impuesta tras la expedición militar de Minos contra Atenas para vengar la muerte de Androgeo. Teseo se ofreció voluntariamente a formar parte del tercer envío para enfrentarse al Minotauro y liberar así a la ciudad de esta ignominiosa servidumbre.

En la misma línea de deconstrucción de Teseo, Aurora Luque aborda en “Sin Ariadna” (*Problemas de doblaje*) la verdadera naturaleza del héroe, que consiste en entregar la destreza acumulada durante años en sus hazañas a cambio de una incierta experiencia vital, tal vez amorosa, para enfrentarse al laberinto de la vida ya sin la seguridad que garantiza el hilo de Ariadna. Elegir el momento adecuado para la entrega resulta fundamental, antes de que “esa antigua ternura” rechace ya alojarse en nuestro cuerpo/laberinto, lo que lleva al sujeto poético a resolver el poema en un tono ciertamente pesimista.

Esa ternura antigua, sospechada
y vuelta a sospechar con intervalos
de desnudas edades ¿es que podría acaso
encarnarse en el lastre de los miembros
que demasiado tarde le propones?
Los verdaderos héroes
son tal vez los que venden la durísima
lucidez adquirida contra el tiempo
a cambio de un oscuro
filtro tal vez de amor o de locura,
los que en silencio, ya sin Ariadna
buscan el laberinto desmedido
y deshacen el mito con el arte
de quien sabe perderse
en el momento justo.
Esa antigua ternura conocida
no escogerá tu cuerpo –es demasiado tarde–
por laberinto.

Esta misma identificación, en hipóstasis simbólica, de Ariadna con una guía, con un hilo, que ayude a manejarse con garantías por el laberinto que es la propia existencia, encontramos en el poema también titulado “Sin Ariadna” de Elena Martín Vivaldi, donde, como es habitual en la autora, la referencia mítica apoya con su ejemplo la experiencia personal. La voz poética expresa su frustración vital en un poema estructurado en dos partes (tal como ya hiciera en “La tejedora de sueños”) en las que opone el ayer y el hoy, que se corresponden con sus respectivos estados de felicidad y desazón. El sujeto poético se siente

extraviado por carecer de una guía, de una Ariadna que, como a Teseo, le ayudara a salir de este laberinto que es la vida.

He perdido mis días. Estaba yo en el centro
perfecto de la vida, las ramas –cuánto pájaro–
señalaban un nombre, me decían el camino,
nombre que diseñaba la dirección del viento.

Equivoqué la ruta, la noche no perdona,
el invierno es la puerta, cancel de los deseos,
y allá se queda inútil la fragante palabra
como una nube sola en un cielo de estrellas,

He perdido mi vida, laberinto de sueños,
y las cifras escriben en lo vacío de mi historia.

Entre las menciones a Ariadna en otros poemas, citaremos también “Sobre el crepúsculo inviolado y azul” y “Que siempre ha sido así” de Amalia Iglesias (*Un lugar para el fuego*), en los que la alusión, sin ser meramente lexicalizada, se refiere circunstancialmente a atributos convencionales del personaje, bien sea su fija observación del horizonte tras su abandono en Naxos para descubrir la nave de Teseo que huía (“suplicar contra el viento la pupila de Ariadna/ reclamar una porción de luz/ una pálida vela que nos muestre/ a qué distancia nos tapiaron las estrellas”), bien sea el hilo salvador (“que eran hilos de Ariadna levemente tendidos,/ rayos entrados en eclipse/ como un invierno súbito de cuatro de la tarde”) respectivamente, en ambos casos como referencias culturalistas con función metafórica en contextos de reflexión íntima sobre la incertidumbre existencial del sujeto poético.

También Clara Janés recurre a Ariadna en dos poemas para formalizar comparaciones metafóricas de raíz culturalista. En *Fósiles*, al describir una de las piezas que se dibujan en el libro (el “*Aspidiscus cristatus*”, que da nombre al poema), se refiere a ella como “Remoto laberinto/ de movedizas huellas/ por donde no discurre/ el hilo de Ariadna”. En “Constanza III”, de la serie “Poemas rumanos” (*En busca de Cordelia y poemas rumanos*), recuerda la ciudad de Tomis “griega y romana/ envuelta en la niebla/ y desveladora de todas las nieblas,/

tejedora en la espuma/ de mi hilo de Ariadna”. En ambos poemas la referencia a la cretense viene motivada por la evocación automática que su propio nombre conlleva con respecto al concepto “laberinto”, ya sea inspirado por la semejanza de los caprichosos dibujos aleatorios de un fósil, ya sea por analogía con un estado de ánimo personal en el que la linealidad aparece ausente.

Aunque publicado en 2003, hacemos referencia también al poema “Síntesis de Ariadna” de Ana Sofía Pérez-Bustamante (*Mercuriales*) por responder su contenido a las líneas de estudio básicas que venimos desarrollando. En un largo poema para el uso de la lírica actual (89 versos), encabezado por una cita del *Infierno* de Dante (XIII, 151), la voz poética narra en segunda persona la desesperación del sujeto lírico femenino encerrado en el laberinto de su vida cotidiana, atado por los hilos invisibles que convierten en condena sin escapatoria posible su quehacer diario, tanto en las tareas domésticas como en su actividad docente. No hay un uso explícito del mito más allá del título y de algunas alusiones que sirven para justificar el reclamo, en las que encontramos bien una denuncia de la situación tradicional de la mujer exclusivamente dedicada al cuidado del hogar (“Difícilmente/ vas a escapar de aquí siguiendo el hilo/ del tendedero, colada tras colada”), bien un recurso para restar trascendencia y solemnidad a ciertos planteamientos intelectuales:

(...)

Consuélate pensando que donde ahora escribes
“cosmovisión”, “punto de vista”, “narrador
imprecatorio, símbolo del doble en la conciencia”,
un día victorioso puede poner DANONE,
(buena marca): a plátano o a fresa
sabrán las viejas alas derretidas
de Ícaro.

(...)

5.5.2. Eurídice.

Clara Janés acude a Eurídice en un poema publicado primero en *Antología personal* (1979) y más tarde en *Kampa* (1986).

Eurídice

La mano en el saúco del leteo,
la sombra sigue insomne
de otra mano,
una mano que nombra,
que desbroza el camino,
que pasa a limpio
los nombres de las cosas.
Pero el rostro,
que nunca fue,
que no hallará reflejo
en unos ojos
fielmente vueltos ya
para siempre hacia sí mismos,
estalla por encima de los pasos
y deja que la aurora
con el sol lo arrebate y arrastre
por la terrible orilla de los tiempos.
Siga el pie, ciegamente, pues, la huella
que ahuyenta
toda la confusión,
y tú, avanza,
acosada cabeza aún de los abismos,
con el rostro encendido
y el cabello derramado entre los vientos.
Y los ojos en lágrimas,
en la paz y el dolor,
teje un lamento
al malhadado y fiel Orfeo,
¡oh pobre, despojada del infierno,
delirante,
ya para siempre solitaria
Eurídice!

Según cuenta la propia Janés en su libro autobiográfico *La voz de Ofelia* (2005), mientras permanecía convaleciente de una enfermedad llegó a sus manos el poemario *Una noche con Hamlet y otros poemas*, del escritor checo Vladimír Holan. Impresionada por su lectura, contacta con el autor, quien acepta recibirla a pesar de vivir totalmente recluido en la isla de Kampa desde que el régimen comunista prohibiera su obra en 1948. El encuentro en 1975 pareció un reencuentro, dada la inmediata identificación artística y vital que se produjo entre ambos, como dos seres predestinados a reunirse. Janés aprendió checo y tradujo luego la obra de Holan en España. En este proceso de reconocimiento mutuo, Clara Janés se compara a sí misma con Eurídice y a Holan con Orfeo, aceptando que el checo había conseguido rescatarla del alejamiento de la poesía en el que se encontraba desde hacía algún tiempo, decidida incluso a no escribir más:

“Por todo ello, al reconocer, a través de los versos de aquel libro, los muros, un mundo cerrado y una profunda soledad, como un hundimiento en la tierra, me dejé llevar enteramente por el poema, cuyo movimiento impetuoso me situó de entrada cara al diálogo entre Orfeo y Eurídice: un candil en las sombras, esas sombras en las que me sumía el rechazo de los acontecimientos cotidianos. De inmediato reconocí al poeta en ese Orfeo morador de la noche, que al rescatar a Eurídice de los infiernos no volvió la cabeza, en ese Orfeo que tiene el saber de los dos mundos y su crueldad hasta el punto de no ceder a la tentación”⁵⁸⁷.

Janés procede a una identificación con el personaje mitológico para expresar a través de él su propia experiencia vital. Como es sabido, Eurídice era la esposa de Orfeo, el poeta-cantor que conmovía con su música incluso a las fieras y los árboles (Eurípides, *Ba.* 560-564) y hasta las piedras (Apolonio Rodio, *Argonáuticas*, 1.26-27). Mordida por una serpiente, Eurídice murió y Orfeo fue autorizado por Zeus para rescatarla del Hades, con la condición de que él caminase delante de ella y no mirase atrás hasta que hubieran alcanzado el mundo superior. Pero, cuando estaban a punto de salir al exterior, Orfeo quiso asegurarse y volvió la vista, momento en el que Eurídice se desvaneció para siempre. El mito de Orfeo simboliza el misterio de la muerte y la resurrección, puesto que el vate, aunque no consiguió su empresa, adquirió conocimientos sobre las almas y los ritos místéricos imposibles de alcanzar de otro modo, y

⁵⁸⁷ Clara Janés, *La voz de Ofelia*, Siruela, Madrid, 2005, pág. 20.

también la fuerza de la música y la poesía, puesto que el tracio logró vencer los obstáculos para llegar al inframundo gracias a la belleza de sus cantos.

La primera referencia clásica a la catábasis de Orfeo la hallamos en Eurípides (*Alc.* 357-362)⁵⁸⁸, aunque no se cita todavía el nombre de Eurídice. Serán Virgilio (*Georg.* 4.453-525) y Ovidio (*Met.* 10.1-85) los que fijen definitivamente la leyenda para la literatura posterior, convirtiendo a Orfeo y Eurídice en prototipo de los amantes desdichados, con amplísima repercusión en todas las artes europeas. La literatura europea, de Ronsard a Rilke⁵⁸⁹, bebió de ellos tanto en el género lírico como en el dramático.

Clara Janés, decimos, se identifica con Eurídice para narrar su experiencia vital de bajada a los infiernos y posterior rescate por parte de Holan-Orfeo. La escritura se torna, así, hermética en su significado, por cuanto se refiere a implicaciones personales desconocidas por el lector, que debe esforzarse, no obstante, en encontrar las referencias necesarias para descifrar el sustrato literario de los versos.

5.5.3. Penthesilea.

Aurora Luque en *Problemas de doblaje* presta su voz a Aquiles para cantar los lamentos por la pérdida de la amazona Penthesilea, de la cual el héroe se enamora justo en el momento de su muerte.

Penthesilea

Las crines empapadas como algas

blanquecinas se alejan: el hermoso caballo,

desnuda ya la muerte por los campos,

⁵⁸⁸ εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,/ ὥστ' ἦ κόρην Δήμητρος ἦ κείνης πόσιν/
ὔμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Αἴδου λαβεῖν,/ κατῆλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων/
οὔθ' οὔπι κώπη ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων/ ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον. “Si yo tuviera la lengua y el canto de Orfeo, de modo que, habiendo cautivado a la hija de Deméter o a su esposo con mis himnos, pudiera sacarte del Hades, bajaría y ni el perro de Plutón, ni Caronte, que con el remo conduce a las almas, me detendrían antes de devolver tu vida a la luz”. Otras fuentes griegas: Platón, *Smp.* 179d, Diodoro, 4.25.2, Plutarco, *Amatorius*, 17.

⁵⁸⁹ Luis Gil, “Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)”, *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 6, 1974, págs. 135-193. Sobre el mito de Orfeo en la literatura española: P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid 1948.

huye despavorido entre despojos.
En el alba, la curva delicada
de un pecho frente a un turbio destino de guerrero.

-Qué dulcemente amargo el sabor insensible
de la noche contigo, oh Amazona.
La fruta de tu aliento, tibia y dulce,
no pude ya morder: un dios cambió los dados, y la muerte
anticipó su turno en la escalera
de la vida perfecta de los héroes.
El prólogo, los himnos, los presagios,
la gloria de la red, la humedad de los ojos,
la carnación, el iris, el fulgor, el asombro
con que la diosa engaña sin piedad a los seres
me fueron evitados; sólo al darte la muerte
me devolvió tu cuerpo su perfume de sombra
y sólo he alcanzado, del amor, la belleza
altiva de su cumbre en brazos de la nada.

Pentesilea es una amazona, hija de Ares. Cuando en el transcurso de la guerra de Troya muere Héctor, acude en auxilio de Príamo con su ejército de mujeres guerreras, distinguiéndose por su valentía y arrojo. Finalmente murió a manos de Aquiles, que la hirió en un pecho y se enamoró de ella justo en el momento de su muerte, al verla caer tan hermosa (*vicit victorem candida forma virum* “venció al héroe vencedor su radiante hermosura”, Propertio, 3.11.16)⁵⁹⁰.

Aurora Luque nos presenta a la reina de las amazonas justo en el momento de su muerte, cuando el caballo ha huido y Aquiles se detiene ante ella rendido de amor. La mayor parte del poema lo ocupa el lamento elegíaco de Aquiles, a quien no se nombra. Se duele de su infortunio y de todos los prolegómenos amorosos que le han sido vetados al haber conocido el amor solo en el momento extremo de su máxima belleza mortal.

⁵⁹⁰ Fuentes clásicas sobre Pentesilea: Apolodoro, *Epit.* 5.1; Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, I; Propertio, 3.11.13-16; Higino, *Fab.* 112; Tzetzes, *PH* 7-208.

Aunque la perspectiva de género no es especialmente significativa en la obra de Luque y a pesar de la utilización básicamente metapoética del mito en sus versos, el poema “Pentesilea” redonda en la idea, expuesta por cierta crítica feminista, de destacar el hecho de que el héroe solo se rinde al amor de la amazona una vez que esta ha sido despojada de la fuerza que la hacía superior a muchos guerreros, es decir, de los valores que la situaban fuera del ordenamiento convencional en la distinción de géneros. Pentesilea era una guerrera fuerte y valiente, atributos raramente aplicados a una mujer y que no podrían despertar el enamoramiento de un héroe, por resultar contradictorios con la norma patriarcal establecida. En cambio, cuando la heroína, ya en la frontera de la muerte, ha perdido todas las cualidades tradicionalmente masculinas que la hacían distinta y se muestra como un ser débil y desvalido, como corresponde a una mujer en la concepción patriarcal, entonces se destaca a ojos de Aquiles su belleza femenina, que siempre estuvo ahí, pero que unos ojos androcéntricos no podían observar por no adaptarse a los cánones convencionales de la dicotomía agente/paciente. Solo cuando Pentesilea deja de “actuar” y se convierte en ser pasivo (a causa de su muerte) Aquiles descubre en ella su condición de mujer y se enamora *in extremis* de la amazona. Es decir, cuando se recupera la arquetípica polaridad *static feminine/dynamic masculine*⁵⁹¹.

Antes de Luque, tan solo Juana Castro se había detenido en el mito de Pentesilea en su libro *Alta traición*. Como ya vimos, la transgresión mitológica consiste allí en presentar a la amazona como enamorada de un hombre misterioso que ha llegado a la isla (en el que podemos adivinar, por contraste con otras obras de la autora, al viajero Ulises), situación contraria a las leyes de su raza que la protagonista debe ocultar traicionando a las sus compañeras.

5.5.4. Psique.

María Sanz en *Aves de Paso* dedica un poema a Psique para insistir en uno de sus temas poéticos fundamentales: la imposibilidad de conseguir una relación amorosa plena.

Psique

Tú, Cupido, quisiste

⁵⁹¹ Gareth S. Hill, *Masculine and Feminine. The Natural Flow of Opposites in the Psyche*, Shambhala Publications, Boston-Londres, 1992.

llevarme a aquel palacio
donde, noche tras noche,
me amabas, con la sola condición
de que nunca podría ver tu rostro.
Según cuenta la historia,
mientras dormías encendí una lámpara,
y la gota de aceite
que cayó sobre ti fue la causante
del abandono. Para mí no es cierto:
aún sigo intentando
descubrir cómo eres, y no puedo,
porque hay vientos que apagan
cada luz que florece;
porque me he convertido
en una mariposa
que juega con alados amorcillos.

Se trata de un poema narrativo que resume la leyenda de Cupido y Psique, según la conocemos básicamente a través de *Metamorfosis* de Apuleyo (4.28-6.24). Psique, la más hermosa de tres hermanas, fue abandonada por sus padres en la cima de una montaña obedeciendo a un oráculo según el cual “un monstruo horrible” la desposaría. Un viento la trasladó a un magnífico palacio, donde su marido le ocultó su identidad y le advirtió que ella no podría verle jamás si no quería perderlo para siempre. Psique se sentía muy feliz, pero inducida por sus hermanas, una noche ocultó una lámpara y, al encenderla mientras el esposo dormía para saciar su curiosidad, descubrió a su lado a un hermoso adolescente, Cupido, quien se despertó al caer sobre él una gota de aceite hirviendo de la lámpara. Cumpliendo su amenaza, huyó en el acto para no volver jamás.

En el poema, María Sanz expresa de nuevo su dependencia del varón, su confianza en que la realización plena llegará de manos de un enamorado y su creencia en la imposibilidad de que esa relación amorosa se consume finalmente (“aún sigo intentando/ descubrir cómo eres, y no puedo, / porque hay vientos que apagan/ cada luz que florece”). El mito ejemplifica la relación entre amor y sufrimiento que se establece en muchos poemas de Sanz y la extrema

vulnerabilidad en que queda la mujer cuando la construcción de su identidad depende exclusivamente de la voluntad del varón.

El sujeto poético se identifica con el mito para expresar mejor su subjetividad, utilizando la leyenda como *exemplum* de su propia concepción de la relación amorosa. María Sanz, sin embargo, modifica el final del relato (“Para mí no es cierto”) porque la estructura truncada conviene a su propio pensamiento poético, que parte de situaciones irreales de felicidad (como ya observamos en el poema “Leda”) que desembocan en negaciones frustrantes para la propia identidad femenina.

Según la narración de Apuleyo, Cupido acabó reuniéndose de nuevo con Psique, a pesar de la oposición de Afrodita, que envidiaba su belleza. En la iconografía se la suele representar como una joven alada semejante a una mariposa jugando con amorcillos, también alados, tal como se alude en los versos finales del poema. En la creencia popular, el alma se solía representar también como una mariposa que escapa del cuerpo después de la muerte⁵⁹², por lo que la conclusión de Sanz puede ocultar un mensaje aún más pesimista.

Elena Martín Vivaldi en “Psiquis y Eros” (*El alma desvelada*, 1953) utiliza metafóricamente el mito para oponer el estado de felicidad que supone el desconocimiento general de las cosas con la “angustia” que trae consigo el desvelamiento de los misterios y el enfrentamiento con la realidad y la verdad. La voz poética es de nuevo la propia Psique, la voz femenina, que declara su engañosa satisfacción inicial al desconocer el rostro del amado: “¡Y qué dulzura, Amor, cuando no eras/ más que una vaga sombra por mi sueño”. Sin embargo, el anhelo íntimo de conocimiento de todo ser humano la lleva a indagar una mayor sabiduría, que desemboca finalmente en el temblor existencial (“angustia y agonía”) frente a la evidencia de lo real, no del todo exenta, con todo, de oscuridades:

(...)

Ignorante de ti, sin verte, el alma
con ansia de tus líneas y curiosa
de tu verdad, desentrañó tus rasgos;
su lámpara en las manos a deshora.

⁵⁹² Grimal, *Diccionario*, pág. 459.

Qué luz más agria la de tu evidencia
-amanecer de angustia y agonía-
Loca audacia de Psiquis; concerte
fue descubrirte, Amor, para el enigma.

La angustia que expresa Martín Vivaldi, influida por el existencialismo filosófico, es de raíz sartriana, puesto que surge de un acto de libertad y se concibe como una emoción o sentimiento que deviene consecuencia de nuestras decisiones individuales, al sentirnos radicalmente responsables de nuestra propia existencia y al tomar conocimiento de ella, una vez desveladas las oscuridades que ocultaban su verdadera realidad. La angustia como producto de una elección en el ejercicio de nuestra libertad de obrar es una constante en la vida personal de la poeta que, abandonado el destino de esposa y madre que la sociedad de su época reservaba para la mujer (quizás a consecuencia de un primer desengaño amoroso), se vio forzada a construirse con esfuerzo su propia identidad femenina en una sociedad estructuralmente patriarcal. Una identidad en construcción que fundamentará en la soledad y la tristeza “la condición propia del ser que se ha quedado vacío, al margen de los papeles previstos para su existencia”⁵⁹³. Este *desvelamiento del alma* llevará a la poeta a asumir su soledad existencial (o existencialista) como parte consustancial de su ser, como la propia Psique del mito en algunas versiones de la leyenda.

Carmen Jodra también aborda en *Las moras agraces* el mito de “Amor y Psique”, aunque sin ceñirse tan literalmente a la exposición de Apuleyo, sino como excusa para reflexionar sobre las dificultades que acechan a los amantes en el cumplimiento de su relación. Jodra parte de la concepción platónica de Eros expuesta por la sacerdotisa Diotima a través de Sócrates en *Banquete* (201d-212c), que considera al dios del Amor hijo de Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza) y le adjudica una naturaleza eternamente insatisfecha:

Amor, hijo de Poros y Penía,
pobre como su madre la Pobreza,
cazador sin fortuna,

⁵⁹³ Luis García Montero, “Elena Martín Vivaldi. La soledad edificada”, *Ínsula* nº 730, Octubre 2007, pág. 18.

un solo pensamiento en la cabeza.
Lo que intenta alcanzar se desvanece
apenas alcanzado;
vuelve a buscar, y busca,
lanzando redes, flechas y añagazas,
infatigable, pobre desgraciado.

Amor inflama con su antorcha los corazones de los amantes, pero en esta ocasión ha sido él mismo el encendido:

¿Y bien?... Que se quemó el Amor los dedos
sobre su propia antorcha
por esa tan hermosa que ha irritado
a Afrodita la hermosa.
(...)
Y porque el joven dios ve de repente
que ella es el trozo que le falta a él,
y todo hace que Afrodita sea
-tan fuerte, tan segura-, casi fea...

El poema concluye en una reflexión genérica sobre la conflictiva naturaleza del amor, extrapolable en su confusión a la propia situación personal del sujeto poético en su relación de pareja⁵⁹⁴:

Y así fue, y así ha sido.
El uno que sabiendo lo que quiere
no logra mantenerlo,
la otra ignorante tanto de qué busca
como del modo de llegar a ello,

En esta misma línea se mueve el poema "Psique" de Ana Sofía Pérez Bustamante (*Mercuriales*). De nuevo Psique es la voz poética y ofrece una versión de la historia diferente a

⁵⁹⁴María Paz Moreno, "Sujeto lírico femenino e identidad sexual en Angela Figuera Aymerich y Carmen Jodra Davó", *Letras peninsulares*, Vol. 16, nº 2-3, 2003-2004, págs. 819-835.

la habitualmente transmitida por las versiones canónicas: ella misma, en realidad, fue la que forzó la separación de los amantes. El planteamiento se inserta en la corriente desarrollada por las poetas de las décadas anteriores de convertir a la mujer en sujeto agente de los acontecimientos que les afectan, rompiendo el papel de objeto que les había legado en exclusiva la tradición, a la vez que se destruye la creencia (ya menos arraigada, pero todavía vigente) de que la mujer no puede sobrevivir sin la protección del varón.

Tarde o temprano, Eros,
yo tenía que verte. No sé si tú lo sabes.
Quizá yo sospechaba que entonces tú te irías.
Quién sabe si, en el fondo, no lo hice a propósito.
Eso lo pensé luego. Entonces
creí que no podría vivir sin ti. No es cierto.
(...)

Según avanza el poema, enseguida advertimos que, aunque bajo un ropaje mitológico como pretexto (“Puedes llamarme como/ más te complazca (Dánae, Venus, Leda...)”), la poeta está hablando a la vez de una ruptura amorosa entre dos personas comunes de hoy mismo, ejemplificando así la universalidad atemporal del mito para indagar en las relaciones y sentimientos humanos. La voz poética destruye la lectura tradicional de la leyenda y los valores patriarcales que transmite (la mujer sometida al capricho del varón) proponiendo un final alternativo (aparentar que nada ha pasado y volver a encontrarse esporádicamente “fingiendo que es ayer”), aunque ya en 2003 este planteamiento no suponga en realidad ruptura alguna de convenciones morales otrora existentes en la sociedad española pero ya ampliamente superadas:

(...)
Qué lástima de amor. Con que sólo tuvieras
dos dedos de frente, todavía podríamos
ser la más ejemplar y ultramoderna
pareja esporádica de hecho.

La propuesta de Psique tiene respuesta en el poema “Eros se explica un poco”, del mismo libro de Pérez-Bustamante. El dios hubiera preferido a una amante ciega (“Me

estorbaban tus ojos”) para su completa realización amorosa, en un planteamiento que nos recuerda el ya analizado en el poema “Samotracia” de Juana Castro (“No te asustes, pequeña./ Sólo voy a taparte los ojos./ Estarías/ sin cabeza mejor,/ pero ya que la tienes/ elegiré no verla”), con el cual se indaga en la necesidad de dominación del cuerpo femenino por parte del varón para alcanzar su plena satisfacción sexual. Finalmente, con el trasfondo del dualismo platónico cuerpo-alma como entidades radicalmente diversas y vinculadas a ámbitos ontológicos opuestos, Eros declara la verdadera naturaleza del Amor y la imposibilidad de aprehenderlo en un análisis racional:

(...)

Agudísima Psique, todavía
quieres poner las reglas, no comprendes
que de niños y peces ya no comprendes nada.
Yo no quiero jugar, yo soy el juego.
Y tú rompes el agua, y no me ves.

5.6. Otros modelos de mujer.

5.6.1. Casandra.

María Rosal en su libro *Sibila* dedica un poema apologético a Casandra que se convierte en una declaración rotunda de reafirmación femenina:

Desmedida en tu huella,
eres hija inocente
del desierto y las olas.
Azul incandescencia.
Remota en tus senderos,
en la cumbre perfecta
del racimo y los labios,
cíngulo de tu aliento,
dormido en las adelfas.
¿Eres diosa o camino?
Mujer acaso. Y basta.

La troyana Casandra constituye el prototipo de mujer incomprendida que tan bien se adapta al imaginario feminista sobre su propia posición colectiva en la sociedad y la cultura a través de la historia. A causa de la venganza de Apolo al ver rechazado su amor, Casandra jamás será creída en sus predicciones proféticas⁵⁹⁵, generando la angustia y la frustración en un personaje permanentemente atormentado. Como la Sibila, constituye una figura dotada de facultades adivinatorias que la semejan a las brujas y videntes, modelos ancestrales de mujer marginada que se admiran por su sabiduría primitiva y por su capacidad de expresión trascendente a través de la palabra poética. Los versos finales del poema de Rosal, con la disyunción electiva del penúltimo y la rotundidad quebrada (fragmentada) del postrero, constituyen una proclamación identitaria radical que incluye grandes dosis sobreentendidas de solidaridad grupal.

En esa misma línea de resaltar el carácter profético de Casandra (y, por tanto, su condición de ser marginal que debe ser reivindicado) se mueve el poema “Profecía” (*El silencio de la sirena*) de Ana María Rodríguez, apoyado en una cita de Íbico de Regio:

(...)
azul muerte precoz de las piedras troyanas,
que predijo Casandra antes del fuego,
antes de la venganza, hasta el silencio.
Ella gritó en el barro de un ánfora sagrada
palabras minerales sin oídos,
con los labios abiertos a las vides rosadas del crepúsculo,
(...)

5.6.2. Medea.

Resultaría comprensible que la hechicera Medea apenas hubiera sido tratada por las poetas en sus composiciones de carácter mitológico. Su comportamiento, terrible desde todo

⁵⁹⁵ Apolodoro, *Bibliotheca*, 3.12.5: Ἀπόλλων ἀφείλετο τῆς μαντικῆς αὐτῆς τὸ πείθειν “Apolo quitó a sus profecías el poder de persuadir”. Sobre el tratamiento de Casandra en Homero y los trágicos, véase Pilar Hualde Pascual, “Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea”, *Epos*, XVIII, 2002, págs. 105-124.

punto de vista, espanta a cualquier mujer que se aproxime a su figura incluso desde la exégesis lírica y resulta un personaje incómodo para reivindicar la imagen mitológica de la mujer. Se trata, nuevamente, de un prejuicio patriarcal, puesto que personajes masculinos semejantes a ella en crueldad aparecen con frecuencia tratados como héroes. La condena a Medea parte de su transgresión radical de los valores culturales hegemónicos por el ideal femenino, donde la maternidad y el cuidado de los hijos resultan consustanciales a la condición de mujer.

Medea es la hija del rey de la Cólquide que ayudó a Jasón a conseguir el vellocino de oro y huyó con él, traicionando a su padre, seducida por sus promesas de matrimonio. Enseguida Medea, caracterizada por su astucia y por el manejo de hierbas y venenos con finalidades mágicas, comienza una serie de venganzas sangrientas que culminan con el asesinato de sus propios hijos cuando Jasón se prometió con la hija del rey Creonte. Las tragedias de Eurípides y Séneca son las fuentes literarias principales del conocimiento general sobre este personaje⁵⁹⁶.

La interpretación del mito de Medea como encarnación del proceso de construcción de la subjetividad femenina, que se fundamenta en la ruptura de los parámetros patriarcales, está presente en la narrativa europea desde los años 70 del siglo pasado, en obras como *Carta a Medea* (1977) de Helga Novak, donde se muestra a la esposa de Jasón como víctima del poder masculino, *Absolución para Medea* (1987) de Ursula Hass, que retrata a una heroína trágica que se encuentra sola en un mundo de hombres, y *Medea* (1996) de Christa Wolf, que recupera las versiones pre-eurípideas del mito e interpreta su historia en términos de una lucha político-religiosa⁵⁹⁷.

En la crítica feminista, Medea es presentada como la encarnación más ajustada de la *otredad*. Como sostiene Georgina Paul, Medea “contiene todo lo que la civilización occidental desearía alejar de sí pero de lo que aparentemente no logra alejarse nunca: magia, brujería, barbarie, una pasión que se transforma en locura, que rechaza cualquier elogio de la

⁵⁹⁶ Principales fuentes clásicas sobre Medea: Eurípides, *Medea*; Séneca, *Medea*; Ovidio, *Met.* 8; Higino, *Fab.* 25.27 y 239; Apolodoro, *Bibliotheca*, 1.9.16-28;

⁵⁹⁷ Anna Fedele, “La provocadora Medea de Christa Wolf. Una figura mitológica de la alteridad representada en clave feminista” en *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino. 1914-1989*, (Rosa Rius Gatell, ed.), Universidad de Barcelona, Barcelona, 2006, págs. 25-42.

racionalidad ilustrada y, finalmente y sobre todo, el asesinato”⁵⁹⁸. Esta reunión de atributos negativos (mujer, hechicera, asesina, traidora), que convierten al personaje en un “otro” indeseable, ha suscitado cierto interés por el personaje desde la óptica feminista, que se identifica habitualmente con las figuras marginadas y despreciadas socialmente por considerar que ese mismo trato ha sufrido secularmente la condición femenina. No falta, en fin, quien ha observado en el comportamiento de Medea una supervivencia de la primitiva cultura matriarcal de la Cólquide, mientras que Jasón representaría la cultura patriarcal helénica.

La primera mención la encontramos en el poema “La venganza” de Cristina Lacasa (*Un resplandor que perdonó la noche*, 1961). En él, la voz poética se dirige a Medea para contraponer desgarradamente el diferente modo en que ambas se enfrentan a los infortunios de la vida. El sujeto poético “hubiera querido” poder llevar a cabo la venganza como la ejecutó la maga de la Cólquide, cuya acción se describe con sintagmas estremecedores: *sabor corrosivo, pira de odio, sierpe bermeja, espada ígnea, grito horrible, caricia mortal...* Frente a ello, la oposición adversativa de quien habla: *Yo no puedo, Medea, no puedo*. En la capitulación de la voz poética frente a la vida o frente al amante, se percibe una reivindicación de la fuerza arrebatadora que permitió a Medea vengarse, de forma terrible, sí, pero de modo resuelto (*justicia que quiere cumplirse/ más allá del límite de lo explicable*). La venganza de Medea se percibe, pues, como un acto constructivo y de autoafirmación frente a la imposición represiva masculina, mientras que el juego dialógico que se establece entre las dos posiciones en el mismo poema subraya la subjetividad fragmentada de la autora, una división del yo que la crítica feminista ha identificado como característico de la poesía escrita por mujeres: la voz que escribe anhela una ruptura de la supremacía masculina a través de la destrucción de sus valores patriarcales (*furia hermosísima*), pero la mujer que actúa se reconoce todavía inmersa en una psicología de inferioridad y subordinación que la obliga a someterse a los dictados hegemónicos (*me entrego*).

No puedo, Medea.

Hubiera querido gustar el sabor

corrosivo de la venganza. Arrojarme

en tu pira de odio, ser sierpe bermeja

enroscada al tronco de las puras lágrimas.

⁵⁹⁸ Georgina Paul, “Schwierigkeiten mit der Dialektik: Zu Christa Wolfs Medea. Stimmen”, en *German Life and Letters*, vol. L, n.º. 2 (1997), págs. 227-240, pág. 227. Citado por Anna Fedele, *Ob. cit.* pág. 25.

Tú no lloras; tú esgrimes tu amor
como espada ígnea, hieres tus entrañas
y acabas con todo en un grito horrible
que ondula en su asta la enseña
de lo monstruoso. Blasfemas
de tu propia sangre con una caricia
mortal te despojas del nombre de madre.
("¡Dioses de la venganza!") Asistida estás
por la noche y brindas tus conjuros
a la traición. ¡Oh Medea!
Furia hermosísima, justicia que quiere cumplirse
más allá del límite de lo explicable.
Yo no puedo, Medea, no puedo.
Exhausta camino, me inclino y me araño
la carne, la preno en la nada
de que Dios me ha hecho. Nada de la lengua,
del pecho y del pulso existiendo
en forma de mujer.
Estoy en la arena y el león arrecia
su olfato y su hambre. Y me entrego.
No puedo, Medea, no puedo vengarme
de la vida. Sean mis despojos
alimento de águilas, de manos o hierba.

Encarnación Pisonero en su obra *El jardín de las Hespérides* dedica tres poemas a la fugitiva Medea. Se trata este de un poemario de honda raíz clásica, aunque, siendo la primera obra de su autora, carece todavía de un auténtico aliento lírico. Sus numerosos poemas dedicados a figuras míticas ("Narciso", "Penélope", "Cíclope en Taganana", "Como tela de araña", "Metamorfosis", "Afrodita", etc.) presentan un carácter narrativo o meramente ilustrativo de personajes o situaciones, pero sin llegar a profundizar en su significado ni ofrecer interpretaciones novedosas, por lo que apenas recibirán atención por nuestra parte. El libro comienza, algo presuntuosamente quizás, con una invocación a las Musas ("El sueño") que quiere evocar el comienzo de la *Teogonía* de Hesíodo:

(...)

todas...

estuvieron en mi noche cenagosa, confundíendome.

Al despuntar el día comprendí que las Musas

cuando quieren proclaman la verdad

y que yo había visitado la ciudad de Ascra⁵⁹⁹.

En el primero de los poemas dedicados a Medea (y titulado con su nombre) se la presenta inicialmente como conducida en su comportamiento transgresor por una fuerza externa: “¿Quién pobló tus sueños para errar al guiarte?”. Pero la conclusión revela finalmente que su labor destructora viene forzada por su propia naturaleza como mujer, aunque no alcanzamos a deslindar si la voz poética persigue con ello una justificación determinista (le resulta imposible a la mujer escapar a las pasiones que le son consustanciales), que resultaría acorde con la visión tradicional transmitida sobre el personaje, o bien una reivindicación de la libertad de la mujer para actuar conforme a su propio criterio independientemente de los dictados legales o morales, en lo que se apreciaría una ruptura con la lectura tradicional del mito:

(...)

Y olvidaste, princesa, que en amores y orgullo

si es mujer la que sufre

ni la ley la somete ni la apiada la súplica.

En “Venganza”, Pisonero considera el amor como la causa de la traición a su padre y los celos los que motivaron su venganza, para llegar de nuevo a una conclusión semejante (e igualmente ambigua) a la del poema anterior:

(...)

Por ello olvidaste que eras esposa y madre

para ser nada más que mujer ofendida.

⁵⁹⁹ Ciudad griega de la región de Beocia, patria de Hesíodo, junto al monte Helicón, consagrado a las Musas.

El tercer poema al que aludimos (“Dies irae”) contiene meramente una alusión comparativa referida en esta ocasión a Jasón, al que se achaca su olvido de las promesas realizadas: “mujer olvidadiza como el esposo de Medea”.

Por su parte, Ana Sofía Pérez-Bustamante en el poema “Virtualidad de Medea” (*Mercuriales*) transporta el mito al momento actual a través de una experiencia psicológica del sujeto poético, que se ve atrapado por la “locura” de Medea y le induce obsesivamente a matar a sus hijos. El mito, como en otros poemas de la autora, opera como desencadenante de una reflexión sobre el comportamiento femenino, pero interesa principalmente señalar que sea la locura el carácter antonomástico que se destaque del personaje mitológico. Se trata de otro de los arquetipos mentales construidos en torno a la mujer para explicar la incompreensión masculina de muchos de sus comportamientos, que se incardinan de este modo (considerándolos “locuras”) en la secuencia estructurada de actitudes construidas por la lógica patriarcal.

Me sorprendió una noche en que, tranquilamente,
tumbada en el sofá, leía un libro.
No la llamé: estaba allí gritando
de pronto en mi cabeza: “Puedes
matarlos ahora mismo.
A qué estás esperando. Mátales”.
No conocí yo el miedo hasta esa noche.
(...)

5.6.3. Sibila.

Ya vimos cómo la atención a personajes y seres mitológicos marginales en los que se observan paralelismos con la propia condición femenina constituye un procedimiento de la poesía escrita por mujeres con la intención de poner de relieve su propia condición marginal en la historia y en la sociedad y como ejercicio de reconstrucción de la experiencia colectiva femenina a lo largo de la historia. Se trata de una concreción del concepto de “alteridad” u “otredad” desde la visión de género: la mujer se identifica con personajes socialmente rechazados para poder desde esa posición comprender y explicar mejor su propia situación en

el mundo, donde se concibe como “el otro” frente a la identidad colectiva dominante, que es la del varón.

En “La Sibila ve sus manos a través del sueño” de Rosa Díaz (*La doncella cincelada*, 1988) asistimos a la caracterización del personaje⁶⁰⁰ con atributos que lo convierten en marginal por excepcional:

(...)

Amaban al amor y amábanle sin palabras
sin gestos. Eran apátridas que no sabían de siglas,
que no conmemoraban nunca nada,
que no dijeron nunca ni mío, ni te quiero.

Sólo formaban una masa telúrica que podía
incluso degollar sin hacer daño.
Ir delante de todos los demonios
y subir las escaleras del miedo.

(...)

Rosa Díaz titula “Canto de la Sibila” a la tercera parte de este poemario, compuesta por once poemas e torno a este ser marginal a través del cual la autora toma conciencia de su propia ciudad, Sevilla (“brava como el toro de Hércules”, la define en “La Sibila observa el perfil de la ciudad”). Mediante una serie de profecías y conjuros, en las que no están ausentes ciertas claves metaliterarias, la Sibila, trasunto de la propia poeta, indaga sobre la auténtica naturaleza de la ciudad, su sentido histórico y su capacidad de reconstruirse continuamente de sus desastres:

(...)

Pero ella ha salido de todos sus espejos.
Bajó de las vidrieras, aventó sus ruinas,
destruyó sus aljamas y, loca,

⁶⁰⁰ Sibila, según Pierre Grimal (*Diccionario*, pág. 478), es fundamentalmente, el nombre de una sacerdotisa encargada de enunciar los oráculos de Apolo, pero el término acabó empleándose para designar en general a todas las profetisas.

deslizose por un turbio ruido de atamor
hasta el húmedo hocico de Cerbero.
("La Sibila desvela la conciencia de la ciudad")

La Sibila se presenta como depositaria de un saber antiguo capaz de interpretar el devenir de la ciudad y quienes la habitan y ese conocimiento sobrenatural conforma a un ser extraordinario en cuya estirpe la mujer se reconoce, por compartir ambas un lenguaje propio y participar de una ancestral sabiduría común:

Escucha pues
a la Sibila que habitó el fondo de tu tierra.
Que discurrió por el principio de los volcanes
y por las manos ocultas de tus ríos.
Que ha subido por las esporas y los tubérculos
hasta alcanzar la brisa para, así,
dorarse y ser horneada como pan deificado.

Si profetiza, es porque ha sido iniciada
en el oráculo preclaro del instinto
(...)
("Última amonestación de la Sibila")

María Rosal, por su parte, enumera en "Ecce" (*Sibila*) la letanía de las tareas propias del oficio, con una reafirmación final del propio personaje:

Descifrar los augurios
de la espiral perdida.
Sumergirme en la entraña
del azar y sus lizas.
interpretar prodigios,
inciertas letanías.
Alimentar la llama
secreta de la vida...

Ese es mi oficio. Al fin,
Sibila día a día.

Teresa Agustín en el poema “No soy más que una Sibila que contempla...” (*La tela que tiembla*, 1998) se muestra más enigmática en su identificación personal con la profetisa:

No soy más que una Sibila que contempla
la aurora. Una Sibila ciega
que quiere dar nombre al miedo.

Neus Aguado, finalmente, en el poema “La Pitonisa XV”⁶⁰¹ expresa la íntima incertidumbre que siempre acecha a la profetisa:

Como un efebo tiembla
mi gata oracular,
Y no descifro
-a pesar de contener el designio del mundo-
si es un presagio adverso
o la confirmación
de que más allá de los deseos por cumplir
está el azar temblando entre mis brazos.

5.6.4. Antígona.

Llama la atención la escasa presencia de Antígona en la poesía escrita por mujeres en la España del siglo XX, a pesar de tratarse de un personaje que, en principio, debería resultar atractivo para el discurso feminista. Estamos ante uno de los pocos modelos femeninos que reciben un tratamiento positivo en la tradición mitológica y cuyos criterios de pensamiento y formas de actuación son considerados unánimemente superiores a los ejercidos por el varón agonista de su leyenda, tanto en el ámbito filosófico como político y social.

⁶⁰¹ El poema fue publicado inicialmente en 1993 en la revista *Zurgai* (Concha García, “Tres poetas del noreste”, *Zurgai*, junio 1993, págs. 88-93, pág. 91) y posteriormente en el poemario *Aldebarán* (2000).

Hija de Edipo y Yocasta (madre, a su vez, de Edipo), Antígona se enfrentó al rey Creonte de Tebas cuando este prohibió que se diese sepultura a su hermano Polinices, que había muerto atacando su propia ciudad. Obedeciendo lo que consideraba un deber sagrado, impuesto por los dioses y las leyes no escritas, a las que consideraba superiores a los dictados humanos, infringió la orden de Creonte y vertió sobre el cadáver de Polinices un puñado de polvo, gesto ritual que cumplía la obligación religiosa. Antígona fue condenada a muerte, pero se suicidó antes en su prisión. La historia de Antígona, que plantea el dilema moral de la preeminencia de las leyes divinas sobre las humanas, fue modelada para la literatura posterior básicamente por las tragedias de Sófocles *Edipo en Colono* y *Antígona*.

En la España del siglo XX conocemos las versiones teatrales de José María Pemán (*Antígona*, 1945), Salvador Espriu (*Antígona*, 1955), María Zambrano (*La tumba de Antígona*, 1967), José Martín Elizondo (*Antígona entre muros*, 1969), Carlos de la Rica (*La razón de Antígona*, 1980), José Bergamín (*La sangre de Antígona*, 1983) o Luis Riaza (*Antígona...¡cerda!*, 1983), obras casi todas ellas centradas en el conflicto político y social que plantea el mito de Antígona, a veces incluso poniéndolo en relación con la situación concreta de la España del momento⁶⁰². Sin embargo, tan relevante figura del imaginario feminista apenas ha sido abordada por nuestra poesía lírica escrita por mujeres, quizás por tratarse de un personaje ya de por sí reivindicado ante la historia y que no necesitaba, por tanto, de una revisión actualizadora desde los nuevos parámetros de la sensibilidad femenina. De hecho, tan solo hemos encontrado dos poemas en los que se hace presente el nombre de Antígona y en ambos la hija de Edipo asume el papel de referente que rompe el arquetipo tradicional asignado a la mujer, con el que se identifica vivencialmente la voz poética, sin que apenas se trasluzca el conflicto de raíz filosófica y política que fundamenta la tragedia de Sófocles y la tradición posterior sobre el personaje. De hecho, se trata de dos poemas que eluden cualquier atisbo narrativo, puesto que el mito ha sido asumido como un componente consustancial de la personalidad del sujeto poético, que habla a través de la total identificación con el personaje.

Julia Uceda en “Antígona” (*Sin mucha esperanza*) define los comportamientos de la voz poética resaltando en primera persona la naturaleza de un espíritu rebelde que no aguarda comprensión ni la reclama. Se percibe la asunción íntima de un estado de contradicción con el entorno que solo puede resolverse con la soledad del sujeto lírico. Los ecos del personaje de

⁶⁰² Algunas de estas versiones son analizadas someramente por Verónica Azcue, “Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Acotaciones*, nº 23, julio-diciembre 2009, págs. 33-46.

Antígona son de carácter puramente íntimo, existencial, y se ha optado por una deliberada ambigüedad sobre a quién pertenece el discurso poético, de carácter inquietamente prospectivo y que constituye un grito de libertad angustiada frente a un oponente del que no se espera comprensión. En una lectura de género, asistimos a esos primeros intentos de forjar una poesía consciente de la experiencia femenina, que intentan superar la imagen tradicional de la mujer sumisa a los dictados del poder. Quizás no sea todavía una poesía feminista, pero sí se percibe en ella un anhelo reivindicativo de una nueva condición, una búsqueda aún a tientas de una nueva identidad.

Yo sé
que un día
voy a salir por estas calles,
como un trozo de llama,
quemando el aire con mi grito;
incendiando los lechos
y las fuentes.
No me compréis con lágrimas.
No tendáis vuestra mano
hacia este falso mármol
de las mías.
(...)
Después, dejadme
dormir.

También Ana María Navales en “Mi origen es Antígona” (*En las palabras*) recurre al personaje trágico para señalar su profunda deuda con el mundo helénico. La deuda es, fundamentalmente, la del descubrimiento de la libertad, que, como hiciera con Antígona, la lleva a cometer actos no cabalmente comprendidos por sus contemporáneos, atados todavía a una cadena insoportable de prejuicios cegadores. Antígona representa aquí, de nuevo, la encarnación de la otredad: el personaje que no responde a lo que se espera de él, sino que explora caminos propios que cuestionan un ordenamiento impuesto y aceptado sin discusión por la generalidad. Y, precisamente por ello, constituye una inquietud y un riesgo para la sociedad biempensante, que prefiere vivir en la rutina de lo conocido secularmente sin plantearse transformaciones de incierto alcance. Ese miedo a lo desconocido es lo que

produce el rechazo a quien encarna una forma nueva de ver las cosas, no exenta de riesgos (“como una amenaza de monstruos/ que nadie quiere en su poblado”). El sujeto poético de “Mi origen es Antígona” se identifica con esta encarnación del personaje, libre (“vivo sin gravedad, sin imanes/ desprovista de raíces”), que se enfrenta a su propia realización personal asumiendo las consecuencias que de tal conducta se deriven (“la gente les señala”), porque en esa libertad de actuación, la que se acomoda al propio pensamiento, es donde la voz poética, como Antígona, encuentra la única forma de vivir con plenitud. Un discurso tanto más inusual cuanto que sea pronunciado por una mujer a comienzos de los años setenta, cuando todavía la sumisión y la lealtad a unos valores impuestos se contemplaban como la única aspiración vivencial de cualquier mujer, por muy poeta que fuera.

Mi origen es Antígona:
debo a los griegos el sentido de la grandeza
y cuando llego al terror
de mi yo al alcance de la mano
el mundo se dilata
y no hay más límites ni paredes
que los hombres alejándose en todas direcciones.
Es la tierra una nebulosa
donde vivo sin gravedad, sin imanes,
desprovista de raíces que atan a unos seres
con los otros y a estos con todos.
Estoy suelta en un vuelo,
nacé fantástica y la razón me sobra.
me río de los que señalan a los locos
con el dedo. es como una amenaza de monstruos
que nadie quiere en su poblado.
son los dueños del universos, de los hechizos,
de los fantasmas amigos de las brujas,
pero al regresar de ese mundo
si quieren levantar acta del presente
de nuevo la gente les señala:
ahí está el orante, visionario, memo,
capaz de convulsar las almas

que todavía están en los cuerpos.

Ambos poemas son representativos de los primeros tanteos de la poesía española en la creación de nuevas identidades femeninas sostenidas en fundamentos clásicos, apelando en este caso a uno de los pocos modelos mitológicos con los que la mujer puede identificarse sin reservas. Como señala Ugalde al referirse a las poetisas españolas del medio siglo, “el desafío explícito era casi inexistente pero la obra de cada poeta representa, en distintas medidas, la negociación de los límites de la feminidad normativa. (...) la autorización de una subjetividad propia en el texto poético es en sí un acto de reinterpretación de los límites del comportamiento femenino”⁶⁰³.

5.6.5. Sirenas.

Como los anteriores “modelos de mujer”, alternativos a la convención patriarcal de la feminidad, las Sirenas encarnan muy cabalmente la alteridad, lo totalmente diferente al prototipo buscado. Se trata de mujeres, sí, pero monstruosas, mitad mujer y mitad ave, según recoge Ovidio siguiendo la descripción tradicional: *pluma pedesque avium, cum virginis ora*⁶⁰⁴ (aunque la *Odisea*, fuente principal de transmisión de este mito, calla al respecto). Desde Homero (*Od.* 12.39-54), las Sirenas se presentan como encantadoras que causan la destrucción de los marineros que se acercan a escuchar su canto⁶⁰⁵.

Siguiendo la estrategia ya advertida en otras ocasiones de reinterpretar en positivo ciertos atributos femeninos tradicionalmente presentados como negativos, Ana María

⁶⁰³ Sharon Keefe Ugalde, “Las poetisas de los 50, 60 y 70”, en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de mujeres poetas* (Ángeles Mora, ed.), Universidad de Granada, Granada, 2003, págs. 127-139, pág. 128.

⁶⁰⁴ Ovidio, *Met.* 5.553. La descripción de las Sirenas también aparece en Higino, *Fab.* 125.13 (*partem superiorem muliebrem habebant, inferiorem autem gallinaceam*) y Apolodoro, *Epit.* 7.19 (εἶχον δὲ ἀπὸ τῶν μηρῶν ὀρνίθων μορφάς).

⁶⁰⁵ No nos referiremos en nuestro estudio a menciones de sirenas que no se adapten al mito clásico, sino que aluden a la posterior metamorfosis en seres pisciformes que se produjo a partir de la Edad Media, como cuando Aurora Luque en “Homenaje a Cavadías” (*Transitoria*) escribe “la sirena discolora de tu tatuaje”, en referencia a la típica sirena con cola de pez que los marineros se tatúan en su brazos, u otras menciones de la propia Luque en las que no queda claro a cuál de los dos seres se refiere, como en “Eau de parfum” o “Terraza” (*Problemas de dobaje*). Tampoco, obviamente, cuando el término “sirena” se refiera al “pito que se oye a mucha distancia y que se emplea en los buques, automóviles, fábricas, etc., para avisar” (DRAE), a pesar del poder evocador de la palabra y su relación metafórica con el mito y ni siquiera en casos en los que hay un evidente juego referencial, como en “Ulises se embarca hacia Ítaca” (*Las diosas blancas*) de Mercedes Escolano.

Rodríguez reflexiona en el poema “Mitades” (*El silencio de la Sirena*) sobre la condición femenina, su extrañeza en un mundo que no es el suyo y la necesidad de subvertir esta situación a partir de instrumentos revolucionarios. La potente paradoja “oigamos el silencio de la sirena” queda reforzada no solo por la contradicción en sí (“escuchar el silencio”), sino por el conocimiento por parte del lector de que la principal cualidad de aquellos seres era su canto, con el que atraían a los marineros a la perdición. El sujeto poético pide ahora sustituir el canto por el silencio⁶⁰⁶ como arma eficaz de transformación (“el aviso/ que ha de romper los goznes”) de una sociedad donde la mujer no se reconoce, al estar regida por principios que le son desfavorables (“un mundo que no es nuestro”). La identificación de la mujer con la Sirena es explícita (“Como ella, mitades de mujer”), aunque aquí la partición no se refiere al aspecto morfológico, sino a la construcción social de género, que ha hecho de la mujer un ser solo parcialmente desarrollado, puesto que la estructura jerárquica de su tiempo no le permite su total realización como ser humano.

Parémonos. Parémonos un instante
y oigamos el silencio de la sirena.
Aquí han caído muchos caminantes.
Es un lugar sagrado y nos envuelve
el clamor de tanta muerte antigua.
Renovemos el pacto con la música,
la alianza universal con la Creadora
unívoca en sí misma,
principio y fin de la materia pura.
La sirena callada es el aviso
que ha de romper los goznes.
Detengámonos,
al fin y al cabo nada nos empuja.
Como ella, mitades de mujer,
habitamos un mundo que no es nuestro.

⁶⁰⁶ No debe pasarse por alto la alusión contenida, tanto en el título del poemario como en el verso que comentamos, al cuento “El silencio de las Sirenas” de Franz Kafka, donde el checo especula con la idea de que las Sirenas en realidad no cantaron al paso de Odiseo, sino que este solo escuchó su silencio, aun creyendo oír la melodía.

Ello no significa que en el imaginario poético femenino no continúe viéndose a las Sirenas como seres malignos, colaboradores en el retraso del regreso de Odiseo a su patria, especialmente por parte de aquellas poetas que traslucen una estrategia revisionista menos acentuada y se limitan, la mayoría de las veces, a plasmar en sus versos la versión mitológica más tradicional. Así, las dos menciones de las sirenas que Ana M^a Romero Yebra hace en *El llanto de Penélope* (en “Sexta lágrima” y “Decimosexta lágrima”) igualan la acción de las mujeres-ave con otros agentes retardadores de la vuelta a casa, expresando todos ellos una imagen de dependencia por parte de la esposa que contrasta con la ruptura expresada en otras aproximaciones al mito de Penélope:

(...)

Por todos nuestros dioses, te conmino
a regresar, Ulises, desoyendo
la gloria de la guerra, la aventura,
los cantos de sirenas engañosas,
el abrazo fugaz de otras mujeres...

(“Sexta lágrima”)

(...)

Francisca Aguirre, por su parte, practica en “La bienvenida” (*Ítaca*) un leve giro interpretativo al referirse a las Sirenas como una rémora del héroe a su regreso, como una invencible dependencia de su pasado que impedirá ya la cabal adaptación a la nueva vida con la esposa:

(...)

A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,
Nausicaa con su juventud.
Con él están como una nostalgia
que fuera ya una culpa

(...)

Quizás por ello, para evitar esta frustrante decepción al regreso, Elsa López imagina en “Naufragio” (*La fajana oscura*) que Ulises nunca volvió a casa, porque su barco finalmente chocó contra los acantilados de las Sirenas:

Una tarde de enero la nave perdió el rumbo.
A lo lejos,
el viejo marinero atisbó tierra firme,
oyó el suave murmullo de pájaros sin nombre,
la extraña melodía del caballo de Troya.
y, peligrosamente,
se acercó hasta la orilla.
Luego ya fue muy tarde.
El barco fondeó cerca de las sirenas
y Ulises, el más fuerte,
ya nunca volvería a las costas de Ítaca.

Ambas interpretaciones marcan una sutil distinción en el tratamiento del mito por parte de los poetas varones y las poetas mujeres. Mientras estas, en general, aluden a los seres monstruosos como un peligro para Odiseo (Romero Yebra) o como una rémora del esposo a su regreso (Francisca Aguirre), la mayoría de los poetas se refieren a las Sirenas como una fuente deseable de aventuras, cargadas de connotaciones positivas, como puede comprobarse meramente en los epítetos que se les aplican: “las dulces sirenas difamadas” (Álvarez Martínez, “8”⁶⁰⁷), “la embriagadora voz de las sirenas” (García Gil, “El silencio de las Sirenas”⁶⁰⁸), “Algo vibra/ dulcísimo en el aire” (Martínez de Merlo, “Imprecaciones de un remero”⁶⁰⁹).

5.7. También los dioses son humanos.

5.7.1. El sueño de Posidón.

Escrito con apenas 20 años, *Las bacantes* constituye ya desde su nacimiento una osadía erótica cuajada de dioses cuando el erotismo lo inundaba todo y los dioses comenzaban ya a no estar de moda. “Yo/ descendiente de todos los dioses/ de todos los esclavos”, confiesa Escolano en ese estilo ajeno por completo a las convenciones ortográficas, al menos en lo que

⁶⁰⁷ José Luis Álvarez Martínez, *Bajo el signo de los ojos*, Diputación Provincial, Badajoz, 1995, pág. 18.

⁶⁰⁸ José Manuel García Gil, José Manuel, *Las veces del río*, Algaida, Sevilla, 2003, pág. 62.

⁶⁰⁹ Luis Martínez de Merlo, *Silva de sirenas*, La Palma, Boadilla del Monte (Madrid), 2001, pág. 36.

afecta a los signos de puntuación, que le permite construir su propia arquitectura del pensamiento. Obra de ambientación marítima y clasicista, se ha dicho de este poemario, y ambos mundos confluyen en este poema titulado con nombre propio: “Poseidon’s dreams”. Se trata, ya desde su título, de una fantasía pop surcada por las venas alucinógenas de la psicodelia que, como los dioses, también había comenzado ya a estar fuera de onda en los primeros ochenta (o al menos a punto de recibir el prefijo epigonal *neo-*, si es que no lo había recibido ya). Que apareciera un dios griego en el poema se levantó como una rémora contra Escolano, “un doble pecado” al decir de su editor Carlos Morales⁶¹⁰, porque los grande teóricos del siglo habían decidido –ellos sabrán por qué– que la poesía culturalista que arrastraban los novísimos de la generación precedente debía arrojarle ya definitivamente a las galeras.

Ella es una concha tan blanca tan negro
el racimo de uvas de su sexo
par de anémonas sus senos
leche marina tiene Poseidón en los labios

cien sirenas le entretienen
le amamantan con pechos salados
–he convertido mi templo en un burdel
en una caracola escucho la marea humana–

lentamente nazca el oleaje –ordena–
floten sus cabellos bailen como medusa
Yo soy un dios
puedo fornicar con todas mis doncellas

algas se enredan en las barbas del dios
sueña que es el dueño
de los mares que
los peces las olas le obedecen

⁶¹⁰ Carlos Morales, “En torno a Mercedes Escolano”, artículo on-line: <http://mercedesescolano.jimdo.com/carlos-morales-en-torno-a-mercedes-escolano/> [Consultado 6-1-2015].

pompa espuma burbujas
asoman por su boca
cuando despierte
sabr  que no es más que un ahogado

El libro se publicó el mismo año que murió Julio Cortázar, cuya circularidad narrativa apreciamos en el poema. La composición es el delirio de un ahogado, que en su momento final (o fatal) compone el éxtasis saturnal del ideario machista que, de este modo, se rompe por explosión. El infeliz, creyéndose con la autoridad del dios del mar, como si la droga que le consumiera fuera otra que la agonía *premortem*, degusta el sexo negro y la leche blanca de Afrodita, mientras cien sirenas "le amamantan con pechos salados" y fornicar con todas las doncellas que imaginar pueda, y la imaginación no tendr  límites. En ese delirio que precede a la pérdida de consciencia que antecede al apagón total de los sueños, se construye una fantasía sensorial sin sentido del tiempo ni de la identidad, donde los roles del sexo se cuadran a la estrategia jerárquica que los siglos han querido, pero no importa, porque el soñador no es más que un ahogado, un hombre que se creía dios, quizás el hombre total en su género, que muere con este delirio extático, y ahora se abre un universo nuevo de eternidad donde los sueños se construirán ya con un orden diferente.

5.7.2. Perséfone.

Beatriz Hernanz en *La vigilia del tiempo* aborda desde el surrealismo el mito de Perséfone, con imágenes de un profundo hermetismo que nos remiten a un mundo de inviernos y ausencias:

Perséfone en el laberinto
Perséfone se ciñe la calma del sueño.
Todo amenaza su cordura:
engendra ausencias,
enturbia la piedra;
esboza una lluvia
en la cárcel de sus venas.
Perséfone no sabía de inviernos,
ni de escarcha de agujas,

ni de elegías de esperas.
Fue perdiéndolo todo:
la tierna ira
que pacta con la muerte,
su codicia de lunas,
aquella esquina del olvido
que nunca se atrevió a cruzar;
la crónica de los árboles
bajo los que nunca había sellado
la plenitud indiferente del destino.
Perséfone habita
en un tiempo de islas azules
en la claridad mediterránea de la piedra.

Perséfone, raptada por Hades, se convirtió en diosa de los Infiernos⁶¹¹. Hernanz, aunque sin referencias explícitas a los tópicos del relato, parece presentárnosla en el momento de pleno desconcierto que sigue al rapto violento, a consecuencia del cual debe renunciar a una vida y abrazar otra que le resulta totalmente desconocida (“no sabía de inviernos”). La autora presenta el acto como una mutilación vital (“Fue perdiéndolo todo”) que pudiera querer semejar a la condición femenina en tantos ámbitos de la vida real.

En esa continua transición de lo real a lo inconsciente, que Ciplijauskaité⁶¹² considera una de las características más relevantes de *Mercuriales*, Ana Sofía Pérez-Bustamante, por su parte, hace que el sujeto poético de “Perséfone y las rosas” invoque a la diosa suplicando ayuda en su laberinto cotidiano:

(...)
Apiádate de mí, Perséfone,
apiádate de mí,
que yo no voy, que yo no soy el infierno.
(...)

⁶¹¹ Principales fuentes clásicas: *Himno homérico a Deméter*; Hesíodo, *Th.* 912-914; Ovidio, *Met.* 5.393-571; Higino, *Fab.* 146.

⁶¹² Biruté Ciplijauskaité, Crítica a *Mercuriales* en *World Literature Today*, vol. 78, nº 3-4, 2004, pág. 145.

El poema vaga por la frontera confusa entre el sueño y la realidad en la que el mundo onírico se asemeja al Hades en el que reina Perséfone, a la que se evoca como imagen de la muerte, que no es sino otra forma de sueño: “Heroico es el dormir. Pero también a veces/ me visita Perséfone: catálogo de rosas/ que nunca se repiten, que ya no volverán”.

5.8. Del héroe al *sex-símbol*. La ruptura del tabú del cuerpo masculino.

El héroe clásico recoge en su figura todos los atributos y valores morales que configuran la imagen patriarcal del hombre que se ha transmitido históricamente. Se trata de un guerrero valiente que se entrega al combate y la lucha con desprecio de la propia vida y que vence todo tipo de obstáculos hasta alcanzar la victoria, que a la par lleva consigo el mantenimiento de unos ideales concretos de sociedad. La labor de los héroes cumple en la épica una función didáctica, por cuanto su esfuerzo contribuye a resaltar los valores propios de la aristocracia dominante y a perpetuar su dominio en las futuras generaciones. La *areté* heroica de la *Ilíada* ofrece la imagen de un guerrero que, en tiempo de guerra, obtiene el éxito y la fama en el campo de batalla y, en la paz, defiende los intereses de su casa⁶¹³.

La literatura, pues, ha creado una figura ideal de hombre que queda representada en el héroe mitológico, portador de unos principios éticos que se imponen a toda la sociedad. Unos principios que reservan a la mujer, como ya vimos, un papel meramente servil, reducido a las tareas reproductivas y hogareñas, y subordinado a las órdenes del varón y a su voluntad indiscutible, que recoge los dictados asumidos tradicionalmente por la colectividad. La subversión de los roles femeninos que le han sido adjudicados a la mujer en este reparto desigual solo será posible si se rompe este estereotipo androcéntrico y se elabora una nueva imagen del héroe en la que el dominio y la fuerza no sean ya los únicos valores dominantes. Hacia esta tarea apuntan algunos poemas que nos presentan un modelo de guerrero opuesto al arquetipo tradicional. No se trata de desmontar el patrón tópico mediante su ridiculización o la asignación de atributos vergonzosos, sino a través de la aplicación de valores que humanizan su figura aunque lo alejen del ideal heroico tradicional o bien centrándose en aquellos aspectos del protagonista más alejados de los componentes habituales de violencia y

⁶¹³ José S. Lasso de la Vega, “Ética homérica”, en Francisco Rodríguez Adrados y otros, *Introducción a Homero*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963, págs. 291-308.

dominación, consiguiendo de este modo subvertir los valores ancestrales que el personaje representa.

Ya hemos visto, por ejemplo, al tratar de Ariadna, el poema “Sin Ariadna” de Aurora Luque, donde la experiencia íntima de carácter más personal se sobrepone en el héroe sobre la obligación ética de carácter colectivo:

Los verdaderos héroes
son tal vez los que venden la durísima
lucidez adquirida contra el tiempo
a cambio de un oscuro
filtro tal vez de amor o de locura,

Josefa Parra en “El soldado y su profecía” (*Elogio a la mala yerba*) nos presenta a un soldado lamentándose del vaticinio de la Sibila, cuya profecía revela

Que nunca cumpliré los veinticinco años,
ni escribiré las cartas que he dejado pendientes,
ni volveré a nadar en las celestes playas
de Lesbos, donde tengo una casa pequeña
y un naranjo.

Se nos dibuja aquí un soldado que, en contra del ideal heroico tradicional, no considera la muerte en la batalla como una gloria personal y colectiva, sino como una desgracia que le privará de los placeres de la vida. El proceso de humanización del personaje preocupado por las pequeñas cosas (cartas, playas, un naranjo) contrasta con los objetivos épicos del soldado que en la antigüedad solo cedía ante sí mismo frente a la muerte.

En esa misma línea, Beatriz Hernanz en un poema sin título del libro *La epopeya del laberinto*, repleto de referencias a la *Iliada*, se centra en las reticencias del troyano Héctor, paradigma y ejemplo del héroe valeroso, a participar en las hostilidades de la guerra, hasta convertirlo en un hombre que anhela el fin del conflicto antes de enfrentarse abiertamente en él, que desea la derrota antes que la muerte y que finalmente huye herido por las flechas del amor.

Hasta el año décimo,
Héctor ha rehuido el campo abierto.
La tregua
no ha llegado.
Las aves le miran con clemencia.
Los carros invocan a los dioses,
augurando su final.

De isla a isla,
Héctor suplica la derrota.
La hija de Teucro escruta
las vísceras de la ciudad.

La batalla era el único horizonte
que le permitía ver el mar.
Azul era la muerte, y las montañas,
las monedas, la rueca de Andrómaca,
y las flechas perdidas de los encuentros.

Antes de huir dijo:
*Una muchacha hiere mejor
que todos los ejércitos del mundo.*

Este distanciamiento de los tradicionales ideales bélicos por parte de Héctor es perceptible también en otros poemas del mismo libro (“Del mar brota entonces lo desconocido...”, “Lucha Héctor con su memoria...”), donde se hace mayor hincapié en aspectos emocionales e íntimos del héroe que se contradicen abiertamente con las referencias definitorias del personaje habitualmente plasmadas en la literatura (cobardía frente a valentía, temor frente a audacia, desamparo frente a firmeza...):

(...)
Héctor, sediento de éxtasis,
busca

el apóstrofe de la luz,
el desamparo de la certeza,
la seguridad de los cobardes,
el fulgor de los escombros.
(...)

También, como ya vimos, Aurora Saura en “Otra historia de Creta” nos presenta a Teseo como antihéroe, resuelto a morir antes que entregarse a la lucha. El que estaba destinado a convertirse en liberador de su ciudad se libra a sí mismo de la carga impuesta mediante la renuncia a una tarea épica que le resultaba insoportable de llevar a su cumplimiento. Un cambio en el papel del héroe que encuentra su correlato en el papel incierto del hombre en la sociedad actual: el varón contemporáneo, lleno de inseguridades ante los cambios estructurales que han modificado la fortaleza inamovible de su papel hegemónico tradicional, se debate en torno a comportamientos contrapuestos sin alcanzar plenamente a encontrar su nuevo papel en la sociedad, en una incertidumbre que pudiera resolverse de la misma forma liberadora que en el poema, mediante la renuncia al cumplimiento de un papel impuesto con el que su voluntad se debate en conflicto.

Loco y suicida, pero libre al fin,
libre de la promesa y el sueño de la patria,
y libre, finalmente, del poder de los héroes,
asimilado a todas las víctimas sin nombre,
dejó inmóvil su brazo cuando vio al enemigo,
y se enfrentó Teseo a su gloriosa historia.

Teseo es también el protagonista del poema “El descanso del héroe” de Laura Casielles (*Soldado que huye*), donde se analiza la dificultad que supone para el varón aceptar el mérito superior de la mujer en cuestiones que afectan a su prestigio social o profesional. La evidencia de que la gesta del ateniense no hubiera sido posible sin la estratagema ideada por Ariadna impide la plena satisfacción del héroe ante su hazaña y la imposibilidad de reconocer ante terceros el mérito de la mujer será la causa de su posterior abandono. A través de la figura de Teseo, la autora pone de relieve un comportamiento masculino tradicional anclado a viejas ideas de superioridad jerárquica, que la irrupción de la mujer en el primer plano social ha

hecho replantearse sin que el varón haya encontrado todavía un modo satisfactorio de enfrentarse a ellas.

Lo que más molestaba
a Teseo
-motivo suficiente incluso para un abandono
sin excesos sutiles-
era saber que, sin ella,
nunca hubiera desatado el laberinto,
nunca sido héroe,
nunca vencido fieras ni fantasmas.

Muchacho,
dijo el minotauro atravesado,
eres el más grande de los héroes,
tremendo truco el hilo.

Y mientras el monstruo se desangraba,
afligido por la duda de su mérito Teseo
comprendió
que ya
no iba
a amar a Ariadna.

Carmen Jodra, por su parte, contribuye a esta desmitificación del héroe recreándose en el momento en el que Aquiles recibe la noticia de la muerte de Patroclo (*Il.* 18.1-137). En el poema “Duelo homérico” (*Las moras agraces*) se nos presenta al héroe llorando por la muerte de su amigo, en un comportamiento habitual en la epopeya clásica⁶¹⁴ pero que no ha trascendido de forma tan significativa en la caracterización tradicional del héroe que la literatura ha transmitido posteriormente. La escena rompe uno de los tópicos de la cultura varonil (“los hombres no lloran”) y acerca el personaje a la sensibilidad femenina, más

⁶¹⁴ El propio Aquiles aparece llorando también en la *Ilíada* tras la entrega de Briseida (1.348-357), al recordar a Patroclo tras la muerte de Héctor (24.3-9) o junto a Príamo cuando este acude a recoger el cadáver de su hijo (24.507-512).

propensa a las lágrimas en la cultura popular como signo de debilidad. Algo semejante ocurre con la homosexualidad latente en el relato, tema tabú en la sociedad española y que tan solo en las últimas décadas del siglo XX comenzó a ser mínimamente aceptado. La imagen del héroe transmitida convencionalmente, forjada en la dureza de las armas y en el frío comportamiento del guerrero sin sentimientos, se rompe bruscamente mediante la irrupción en el poema de un universo de emociones masculinas desacostumbradas.

El pelo rizado cubierto de polvo, en desorden la túnica blanca,
Antípator llega corriendo a la tienda de Aquiles. Aquiles, sentado,
se muerde los labios y le duele el alma
Es cosa terrible lo crueles que pueden llegar a ser las palabras.

—La tierra está mojada y huele a tierra
bajo su peso. Han roto los cristales
en su sangre, violado los umbrales
del templo y saqueado cuanto encierra.

En las más altas cimas de la sierra
hay nieve. Sus heridas son iguales
que rosas... Quien escriba los anales
“guerra” dirá sin conocer qué es guerra.

Verás la cara cruel del basilisco,
y el viento es frío. Pero las ovejas
aguardan el cayado y el aprisco.

No llores. Déjalo para las viejas.
Tan dulce yace, que ante su obelisco
la Muerte misma enarcará las cejas.

Aquiles rompió en alaridos, maldijo la muerte, la vida, la guerra, a
Dios y a sí mismo,
desoyó consejos y durante horas lloró haciendo estrago a su paso.
Pero por la noche, agotado, con los ojos secos y los labios rotos,

sólo se le oía en lento susurro: “Patroclo, Patroclo, Patroclo...”.

Aquiles también es el protagonista del poema “El extranjero” (*La fajana oscura*) de Elsa López, donde el héroe de la *Iliada* es presentado en el verso inicial con un epíteto de inspiración épica que contiene en sí mismo una paradoja en forma de oxímoron: “Tú eres Aquiles, el hermoso perdedor”. Paradoja porque el concepto “hermoso” parece reservado en el mundo de la epopeya exclusivamente para la victoria, mientras que la poeta busca precisamente, con esta unión de contrarios, la ruptura de la lógica heroica y la imposición de un nuevo orden masculino en el que los valores bélicos no sean los únicos destacados. El poema se resuelve con un final inesperado en el que se descubre como voz poética la de Tersites, el más feo y cobarde, según la *Iliada* (2.211-277), de todos los griegos que participaron en la guerra de Troya. Aunque, según el poema homérico, Tersites resultaba muy odioso (ἔχθιστος, *Il.* 2.220) para Aquiles⁶¹⁵, Elsa López nos lo presenta como enamorado del hijo de Peleo, centrando una vez más la atención poética en las relaciones interpersonales de los guerreros por encima de su actividad puramente belicosa como mecanismo para introducir en el relato una sensibilidad diferente a la comúnmente aceptada y que tiende a destruir unos arquetipos jerárquicos muy definidos (pues, independientemente de la concepción de la homosexualidad que se tuviera en la antigua Grecia, en la España del siglo XX se mantenía todavía una imagen del héroe clásico como portador racial de valores agudamente varoniles y el desvelamiento en ese momento de una relación homoerótica constituía todavía un acto de subversión literaria y social que persigue, precisamente, la destrucción de ese discurso hegemónico).

(...)

Yo soy Tersites, el guerrero aplastado por tu brazo
y el peso brutal de tus caballos.
Yo soy el que te ama
en medio del fragor de las batallas,
mordido y ensangrentado por tus perros.

Una reacción inesperada en el personaje mítico le sirve también a Amalia Bautista en el poema “Galatea” (*Cárcel de amor*) para contribuir a la creación lírica de una nueva

⁶¹⁵ Según la epopeya cíclica *Etiópida*, el propio Aquiles mató a Tersites cuando este se burló del Pelida por enamorarse de la amazona Penthesilea al verla morir (Proclo, *Crestomatía*, II).

sensibilidad masculina que destruya arquetipos patriarcales basados exclusivamente en el ejercicio de la fuerza y la violencia. La poeta recurre para ello a una versión secundaria del mito (la del Idilio XI de Teócrito y Ovidio, *Met.* 13.740-897, luego cultivada también por Góngora) que antepone a la de más general conocimiento (la homérica). El Cíclope del Parque del Oeste que se encuentra con el sujeto poético en un paseo ocasional manifiesta unos sentimientos (tristeza, vergüenza) que no se corresponden con el arquetipo original de fiera antropófaga, pero que resultan convenientes para la creación de una nueva imagen del hombre más acorde a la realidad contemporánea y, sobre todo, deslegitimadora de jerarquías basadas en el binomio hombre-fuerza/mujer-debilidad.

(...)

De repente

un hombre joven se sentó a mi lado.

Le miré y vi que había un solo ojo

en mitad de su frente, un ojo oscuro,

tristísimo y brillante. Me miraba

como pidiendo ayuda, suplicando.

Ninguno de los dos dijimos nada.

Él miraba mis ojos y yo el suyo.

En silencio empezó a llorar despacio,

se avergonzó y se fue.

(...)

Pero la mayor ruptura que se produce con respecto al tratamiento del hombre en general y del héroe particular en la poesía contemporánea escrita por mujeres está relacionada con la disolución de la relación hegemónica hombre-sujeto/mujer-objeto que la lírica había mantenido hasta ahora. Ya analizamos a propósito del poema "Paris" (*Los devaneos de Erato*) de Ana Rossetti la quiebra que supone con la tradición literaria de la poesía amorosa en la que el objeto lírico era siempre el cuerpo de la mujer, señalando además la circunstancia de que el acercamiento al cuerpo masculino se realiza en términos estrictamente eróticos y ajenos a toda idealización romántica, lo cual constituía un modo radical de afianzar la propia identidad de la mujer en un momento crítico de revisión de los roles sociales.

El procedimiento es paralelo al descubrimiento del cuerpo de la mujer que trajo consigo la poesía escrita por mujeres. Las poetas de los 70, en efecto, abandonaron los prejuicios seculares y comenzaron a referirse a su propio cuerpo con la naturalidad de lo cotidiano, creando para ello un lenguaje nuevo, necesitado como estaba de imágenes que describieran una realidad hasta entonces oculta. Es cierto que el cuerpo femenino había sido tratado poéticamente desde los comienzos de la lírica, pero siempre desde una perspectiva masculina, como objeto de adoración de una idea particular de entender la relación amorosa o simplemente social. Hizo falta que la mujer cogiera las riendas de su propia creación poética para acercarse al cuerpo femenino desde una sensibilidad propia, la que hemos visto en los versos de Juana Castro o Ana Rossetti, en los que se rompen los convencionalismos del amor cortés y se aborda con crudeza emocionada cualquier parte de la anatomía de la mujer, incluida la más íntima.

También ahora el cuerpo masculino es descubierto en la poesía escrita por mujeres no como un ente abstracto sublimado, sino bajo la consideración certera de una fuente de placer y de belleza. El varón comienza a transformarse, desde la perspectiva de la poesía escrita por mujeres, en un objeto sensual, que se cosifica desde una carnalidad rebosante de deseo rompiendo todos los tópicos amorosos impuestos por la poesía mística o decimonónica. La estrategia no constituye un recurso meramente lírico o estético, sino que conlleva toda una revolución social y sexual que también se estaba produciendo entonces en otros ámbitos de la vida española.

Hay dos poemas de Ana Rossetti, ya clásicos por lo que representan en este sentido, que explicitan gráficamente lo que venimos diciendo: “Chico Wrangler” (*Indicios vehementes*) y “Kalvin Klein, underdrawers” (*Yesterday*). En el primero se retrata a un musculoso muchacho que anuncia unos pantalones vaqueros. La descripción recorre la figura masculina desde la boca hasta las piernas, centrándose descaradamente, con atrevidas imágenes de un desenvuelto erotismo no exento de fetichismo, en los atributos varoniles de un cuerpo que incita al deseo. La mujer, por lo demás, adquiere aquí un papel predominantemente activo frente a un hombre pasivo, objeto simplemente de admiración, subvirtiendo los roles tradicionales que una mujer joven de comienzos de los 80 había recibido a través de una educación fundamentalmente religiosa basada en los principios del catolicismo y de la moral más conservadora.

Dulce corazón mío de súbito asaltado.
Todo por adorar más de lo permisible.
Todo porque un cigarro se asienta en una boca
y en sus jugosas sedas se humedece.
Porque una camiseta incitante señala,
de su pecho, el escudo durísimo,
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.
Se separan.

La visión irónica de la mirada femenina se acentúa en el poema “Kalvin Klein underdrawers”, donde el objeto de admiración resulta ser ya directamente la zona corporal que cubre un calzoncillo, rompiendo una vez más el estereotipo del pudor femenino procedente de la herencia patriarcal. Ambos poemas, por lo demás, representan una poesía luminosa y descarada que resulta acorde con las tendencias artísticas en general del momento de su producción, por lo que estas creaciones, al margen de su valor literario, son documentos sociológicos de una época de gran efervescencia cultural y cambio social. Ello no impide que a través de su compromiso ideológico reconozcamos también en estos versos una impetuosa renovación de la lírica tradicional a partir de los temas literarios más clásicos: baste señalar que Debicki ha observado en estos poemas una versión *sui generis* del tópico horaciano del *carpe diem*⁶¹⁶.

Fuera yo como nevada arena
alrededor de un lirio,
hoja de acanto, de tu vientre horma,
o flor de algodnero que en su nube ocultara
el más severo mármol travertino.
Suave estuche de telas, moldura de caricias
fuera yo, y en tu joven turgencia
me tensara.
Fuera yo tu cintura,

⁶¹⁶ Andrew P. Debicki, *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*, University Press of Kentucky, Lexington, 1994, pág. 213.

fuera el abismo oscuro de tus ingles,
redondos capiteles para tus muslos fuera,
fuera yo, Calvin Klein.

Ambos poemas, además, resultarían representativos de la poesía de la época por la incorporación que realizan de elementos procedentes del mundo de la publicidad, quizás con la arrolladora intención de presentar el cuerpo masculino también como un mero objeto de consumo. Wrangler y Calvin Klein son dos marcas comerciales de ropa masculina representativas de la cultura pop del momento, en la que se ha operado una transformación radical que resulta pertinente señalar en nuestro estudio: los héroes de la mitología clásica han sido sustituidos en el imaginario colectivo por los iconos de la moda y la publicidad, en un proceso de inversión cultural que puede denotar la debilidad de una época, al constatar la superficialidad de sus referentes culturales, o bien el deseo profundo de transformar la realidad a través de la destrucción de los símbolos más acusados de una construcción cultural heredada y transmisora de unos valores que ya no se comparten ni responden a la nueva sensibilidad (especialmente femenina, o feminista, pero también de la sociedad en general).

De la exaltación deslumbrada del héroe clásico, adornado por todas las cualidades morales que una sociedad aristocrática admiraba, hemos pasado a la fijación lírica de unos mitos contemporáneos de naturaleza posmoderna procedentes básicamente de los nuevos fenómenos de la comunicación de masas: la publicidad, el cine, el cómic..., recorriendo en su formulación un camino inverso solo en apariencia liberador. Es cierto que el cine comercial ha sustituido a los aedos homéricos y que Femio habla ahora desde las páginas de una revista de moda ilustrada a todo color, pero resultaría pertinente señalar que la creación de los nuevos mitos no excluye el mantenimiento de algunas producciones ideológicas que se pretendía erradicar. Antes bien, en muchos casos las reafirma. Entre Aquiles y Rambo⁶¹⁷ hay una degradación ética y estética que, sin embargo, no ha eliminado los elementos machistas y androcéntricos que sustentan la cultura patriarcal.

⁶¹⁷ Rambo es el protagonista de una popular saga de películas de acción protagonizadas por Sylvester Stallone basada en los personajes creados por el novelista David Morrell.

5.9. Visión masculina y visión femenina del mito clásico. Contrastes en pleno siglo XX.

La visión desmitificadora del mito en la poesía del siglo XX no es una peculiaridad exclusiva de la lírica escrita por mujeres. Al contrario, constituye un fenómeno generalizado en toda la poesía actual ese modo de acercamiento iconoclasta hacia las leyendas de la antigüedad grecolatina en otros tiempos sacralizadas, hasta el punto de que en el corpus poético contemporáneo podemos encontrar todo tipo de recreaciones, trasmutaciones, asaltos y agresiones que tienen al mito como objeto de experimentación artística en la producción de un discurso literario cuyo fin principal se concreta muchas veces exclusivamente en la propia disección irreverente. Ya en el apartado “Breve acercamiento al mito en la poesía española del siglo XX: autores, temas, obras” efectuamos un recorrido superficial por las principales líneas de tratamiento del mito en la última centuria, en las que no insistiremos ahora por no constituir propiamente el objeto de nuestro estudio.

Sin embargo, de la comparación del tratamiento del mito clásico en los poemas escritos por hombres y por mujeres distinguimos una diferencia básica fundamental. Aunque en ambos observamos la misma voluntad de romper el discurso tradicional que los mitos transmiten, de acuerdo con unos procedimientos a los que ya hemos aludido repetidamente, en los poemas escritos por mujeres hallamos, en general, una lectura de los valores míticos desde la perspectiva de género y, como hemos venido señalando a lo largo de todo nuestro estudio, esta función ha llegado a convertirse en algunos casos en objetivo principal de la lírica escrita por mujeres en su tratamiento del mito clásico: descubrir la construcción cultural de carácter jerárquico que oculta la mitología y contribuir a su transformación mediante la creación de modelos simbólicos que transmitan valores de igualdad. En los poemas escritos por hombres, en cambio, y obviando las excepciones connaturales a toda generalización, no encontramos esa reflexión crítica sobre los componentes patriarcales que sostienen la tradición literaria que los mitos representan, o al menos no está expresada de modo tan explícito. Y aún más: en muchas ocasiones, como veremos, los poemas de tema mitológico escritos por poetas varones, no obstante su planteamiento transgresor con respecto a elementos argumentales e incluso estructurales del mito o en su plasmación artística novedosa e incluso innovadora en lo formal, en cuanto al componente ideológico se comportan con frecuencia como meros transmisores acríticos de los valores tradicionales sobre los papeles del hombre y la mujer en la sociedad y contribuyen, consciente o

inconscientemente, a perpetuar unos modos de relación jerárquica que, en cambio, son fieramente combatidos por la poesía escrita por mujeres.

Parece evidente que a los hombres poetas les resulta más fácil la identificación con los mitos debido a su mayor comodidad con los valores que transmiten, mientras que la mujer poeta no puede encontrar satisfacción íntima en el comportamiento que la tradición les ha reservado, en general, a los personajes femeninos de la mitología. Parafraseando a Ostriker, diríamos: “¿A qué mujer le gustaría ser Ifigenia?” o “Todos los hombres querrían ser Orfeo, pero ¿qué mujer se sentiría realizada en el papel de Eurídice?”. Carmen Gómez Ojea lo expresa gráficamente en unos versos de su poema “Wau” (*En la penumbra de la cuaresma*): “Pero no quería ser la vengadora Electra ni Antígona piadosa,/ sino haber escrito esas tragedias”. Resulta significativo, en este sentido, que las mujeres poetas hayan demostrado sentirse más identificadas con Odiseo (como héroe que encarna el extrañamiento y la alteridad, circunstancias vitales que el feminismo literario ha considerado propias de la condición femenina) que con Penélope, en cuya resignación no se han sentido lógicamente reflejadas. No pretendemos señalar que en la escritura del poeta contemporáneo se trasmita una visión androcéntrica del mismo nivel que la que pudiera observarse en las creaciones de los líricos medievales o del Siglo de oro, pero sí hallamos en ellos una posición más neutra y aséptica en las cuestiones de género que la muy combativa practicada por la poesía escrita por mujeres.

Javier Salvago realiza en su libro *Ulises* (1996) un viaje de vuelta a la infancia, a su pueblo natal y a las personas, momentos y lugares que conformaron su historia en los primeros años de su vida, en un tono de melancolía (por volver a revivir antiguas experiencias) y desencanto (por no encontrar ya en ellas la satisfacción esperada) que constituye un paradigma del tópico literario que ha convertido a Ítaca en referencia ineludible del regreso no solo espacial sino también temporal. El largo poema “Ulises” (122 versos), incluido en este libro homónimo, parece más bien inspirado en el *Ulises* de James Joyce y cuenta, en versos alejandrinos de naturaleza narrativa, una jornada en la vida de un personaje –quizás el propio poeta– caracterizada por la rutina y el aburrimiento. La desgana y el desencanto dominan los sentimientos del protagonista, que marcha por la mañana a su lugar de trabajo para vivir “un día idéntico a mañana”. Al regresar a casa “ensimismado y lejos de todo, con su exilio/ interior”, el personaje encuentra allí a su esposa-Penélope aguardándole:

(...)

En el salón, lo espera
su mujer. Se saludan con frialdad. —Su rostro
presagia la tormenta; se masca mar de fondo. —
Sin apartar los ojos de su labor, pregunta,
seca: “¿Qué has hecho hoy?” En la tele se anuncia
la panacea de todos los males. Le responde:
“Trabajar.” Ella dice que eso ya lo supone,
“pero ¿en qué?”. Demasiado... ¿Cómo contar la nada,
el tedio, la rutina, la relación forzada,
forzosa?... “¿No comprendes que me paso los días
sola, que necesito que llegues y me digas
que existo y que te importo?... Estoy sola, ¿lo entiendes?”
Lo entiende, pero ¿y ella? ¿Comprende que la gente
no acompaña?... Se lanzan mutuamente reproches,
como dos enemigos defienden posiciones
encontradas, se dicen lo que tal vez no sienten,
sólo por humillarse, sólo por defenderse.
Sin control, la tormenta va subiendo de tono,
gritan, se desesperan, se amenazan... Y todo
¿por qué?, se lo pregunta más tarde, cuando ella,
llorando, se retira a la cama. ¿No era
esto lo que esperaba todo el día, el momento
de regresar a casa, a su isla, a su centro,
olvidarse del mundo, de sus trampas y pompas,
cerrar la puerta a todo, al menos unas horas?

(...)

El escenario que nos presenta Salvago reproduce todos los tópicos sociales que han contribuido a la formación del estereotipo femenino. Una mujer ocupada en las tareas domésticas (la “labor” a la que se alude sugiere la dedicación a coser y bordar), entregada a los alienantes programas de televisión, aburrida y ociosa como en el más odioso prototipo misógino, incapaz de comprender el conflicto interior que vive su esposo, caprichosa y vengativa y culpable de que el marido no pueda encontrar en el hogar la paz y tranquilidad que

anda deseando durante todo el día. El poeta, centrado en la figura masculina y sus cuitas existenciales, ha dibujado apenas los trazos gruesos de un arquetipo de mujer frívola y superficial, cuya personalidad solo se sostiene por su relación con el varón. La plasmación de esta imagen trasnochada de la mujer, en un poema que en otros aspectos incorpora a la narración elementos rupturistas, contrasta con las visiones que las poetas ofrecen de la figura de Penélope, según hemos analizado anteriormente. No hay en la “Penélope” de Salvago el más mínimo atisbo de rebeldía (el único paliativo que exige para su soledad es “que llegues y me digas/ que existo y que te importo”, es decir, la aquiescencia y reafirmación de su papel por parte del varón), de inquietud frente a una vida que, según se deja entrever, tampoco resulta envidiable. El autor no le concede a la esposa ninguna iniciativa propia para afrontar un conflicto personal que, ante un planteamiento similar, conoció una resolución radicalmente opuesta por parte de la “Penélope” de Luisa Castro (*Odisea definitiva*):

(...)

ya no preciso la espera ni los siglos
ni la pesada herencia de amapolas
que se me viene encima
ni la falda larguísima de amor que hemos vestido, ni la esperanza
abierta sobre los almanaques.

Y bajo a buscarte a las aceras
resuelta a devorar tu esfinge
y tus derrotas.

(...)

(De “Apuntes sobre el crepúsculo”)

Un nuevo contraste de planteamientos advertimos en la confrontación entre los poemas “El juicio de Paris” (*El hacha y la rosa*, 1993) de Luis Alberto de Cuenca y “Paris” (*Los devaneos de Erato*) de Ana Rossetti. Ya analizamos en su momento la ruptura que supone el poema de Rossetti con la tradición literaria de la poesía amorosa, en la que el objeto lírico era siempre la mujer, sujeta al capricho valorativo del varón. La inversión de la relación heredada hasta convertirla en oposición mujer-sujeto/hombre-objeto supone en “Paris” no solo un desafío a la tradición lírica amorosa, sino un modo radical de afianzar la propia identidad de la mujer en un momento crítico de revisión de los roles sociales. En el poema de Cuenca, en cambio, las diosas recuperan el tradicional papel frívolo que la sociedad ha atribuido

secularmente a la mujer y acuden presurosas a pavonearse ante el varón que ha de juzgarlas, el cual, por el contrario, aparece absolutamente despreocupado por su actuación (y sus consecuencias):

A la dudosa luz del alba
las tres diosas se contonean
recién lavadas y peinadas,
cada una con un espejo
que dice: "Tú eres la más hermosa".

(...)

Llega Paris a la glorieta
silbando alegre tonadilla.

Semejante planteamiento encontramos también en el poema "Nausícaa", perteneciente al mismo poemario de Luis Alberto de Cuenca. La hija de Alcínoo es presentada, a partir del hipotexto homérico (*Od.* 8.457-468), como una joven rendida a los atributos de Ulises, que depende de él para su propia realización personal, sin autonomía emocional y entregada al varón a pesar de conocer su desdén:

(...)

Llega entonces el hombre de tu vida
a la terraza. Es una hermosa mezcla
de fortaleza y sabiduría.

Ulises es su nombre. Tú no ignoras
que pasará de largo. Ya soñaste
su desdén tantas veces... Pese a todo,
el brillo de tus ojos insinúa:

"No me canso de verte". Y tus oídos
reclaman: "Háblame, dame palabras
para vivir". Y con el sexo dices:
"Dueño mío, haz de mí lo que te plazca".

Todo es entrega en ti, dulce Nausícaa.

(...)

No disculpa la posición de Cuenca (antes bien, la agrava) la posibilidad de que ambos poemas funcionen como correlatos líricos de sendas vivencias personales, basándose en las semejanzas entre el escenario mítico y la propia experiencia del autor. El poeta habría realizado un ejercicio retórico comparativo entre situaciones distantes en el tiempo, actuando el mito como marco referencial para diluir la implicación personal. Desde la visión de género, sin embargo, con ambas composiciones se contribuye a la perpetuación de un estereotipo femenino construido secularmente con voluntad de establecer una jerarquía dominante por parte del varón: la mujer dependiente de la voluntad del hombre, necesitada de su aquiescencia y de su valoración para realizarse como individuo. Ni siquiera la posible carga irónica de los poemas actúa en estos casos como desarticuladora de la trasmisión patriarcal, puesto que la trasposición mítica a la circunstancia personal conserva todos los valores de sumisión y dependencia que tanto denuncian en sus versos las poetisas del siglo XX.

En esa misma línea se inserta el poema también titulado “Nausica” (*El enigma de Eros*, 1982) de José Luis García Martín. De nuevo la hija de Alcínoo es presentada como una mujer rendida a los encantos de Odiseo, que se entrega a él nada más verlo en un reparto de papeles convencional según el cual la mujer necesita la presencia protectora del hombre para conseguir su completa realización:

(...)

Yo era

la nube que flotante vaga
sin peso y sin destino,
tú la montaña que había de detenerme,
hacerme verdadera.

(...)

Víctor Botas, por su parte, en el poema “Teseo” (*Historia antigua*, 1987) redonda en otro de los tópicos misóginos más habituales para componer la figura femenina tradicional: la mujer despechada e irreflexiva, capaz de cualquier mezquindad para vengarse de la ofensa del varón (“vengativos celos de mujer/ despechada”) y al mismo tiempo ambiciosa, hasta el punto de que sus relaciones amorosas no responde a sentimientos emocionales, sino a cálculos fríos de promoción social. El poema, que se identifica básicamente con el personaje masculino ya desde el título, incide, por otra parte, en una circunstancia apreciada muchas veces cuando se

trata de valorar la condición de la mujer, que consiste en convertir a la víctima en culpable de su situación: cabe la posibilidad de que Ariadna no hubiera sido abandonada en Naxos por la cobardía del propio Teseo o por mandato de los dioses, sino porque Ariadna fuera “una sabihonda de esas que/ cualquiera aguanta”, lo que “de sobra explica el abandono”. Una vez más, el tono irónico general del poema y su intención desmitificadora no desarticula un discurso androcéntrico que, antes bien, se refuerza por la acumulación de motivos misóginos. En la misma línea, el lenguaje coloquial que predomina en la composición aleja el tono poético de la solemnidad reverencial del mito e incluso de la intensidad emocional de otras propuestas líricas sobre el mismo tema, pero, a la vez, esta aproximación temporal pone aún más de relieve la pervivencia en estos versos de unos valores que la sociedad contemporánea tilda negativamente como “machistas”.

Claro que cabe
también que resultara
Ariadna una sabihonda de esas que
cualquiera aguanta (hipótesis
igualmente aceptable
y que de sobra explica el abandono).
Lo otro,
lo de liarse Ariadna con Dionisos (seamos
realistas), yo me inclino
a pensar que fue sólo un mero asunto
de vengativos celos de mujer
despechada:
de chica
tan lista como Ariadna (recordemos
el famoso hilo que a Teseo
sacó del laberinto), no imagino
que pudiera quedarse (y menos luego
de conocer al héroe) contenta
con un pobre borracho medio imbécil,
por muy dios que éste fuera.

El mismo autor en el poema “El padre de las noches” (*Historia antigua*) reproduce otro de los mensajes disculpatorios de comportamientos violentos contra la mujer habituales en la trasmisión mitológica. El poeta alude a las aventuras amorosas de Zeus refiriéndose a ellas como actos de “seducción”, cuando en la mayoría de los casos, como apuntamos en otro lugar, se trata de auténticas violaciones contrarias a la voluntad de la mujer/diosa (recordemos a Metis, que adoptó varias formas para escapar, sin conseguirlo, de las asechanzas del dios; Europa, raptada por un Zeus convertido en toro; Dánae, fecundada en forma de lluvia dorada a pesar de haber sido encerrada en una cámara acorazada para evitarlo; Alcmena, esposa virtuosa engañada al adoptar el dios la figura de su marido Anfitrión; Leda, que se metamorfoseó en oca para rehuir, en vano, el acoso del soberano olímpico; Calisto, que rechazaba a los hombres y fue engañada por Zeus transmutado en la figura de Ártemis; y tantas otras a las que no les valió su voluntad contraria ni su acreditada virtud para escapar a los caprichos del rey de los dioses). Todos estos actos de fuerza patriarcal se disculpan en el poema como propios del comportamiento masculino, mientras que el elemento femenino, ya sea humano o divino, queda desacreditado con una adjetivación claramente degradante: “mujeres vulgares que andan/ por ahí”, “olímpicas diosas/ matriarcales”.

(...)

El

que blande el relámpago y se sienta
en un trono de nubes y, de cuando
en cuando, desciende hasta las islas de doradas
arenas y seduce
a mujeres vulgares de esas que andan
por ahí (antes tuvo
que derrocar a todas
las olímpicas diosas
matriarcales)...

(...)

Martín López-Vega en el poema “Metamorfosis”⁶¹⁸ desciende a un caso concreto hasta considerar como placentera para la mujer lo que en realidad constituye una agresión sexual implícita, convirtiendo una violación en un acto de amor. Los versos, de nuevo, oscilan entre la sensual descripción de una experiencia (o anhelo) personal y la recreación lírica del mito de Leda asediada por Zeus transmutado en cisne. El poeta adopta sin matices el punto de vista masculino, al que cede todo el protagonismo en la expresión de sus sentimientos, sin que llegue a conocerse el parecer del componente femenino en esa relación ni su grado de aceptación, que se da por hecho a partir de la mera creencia afirmativa del sujeto poético. La plasmación de la escena refuerza los roles tradicionales de sujeto-objeto aplicados secularmente a la relación hombre-mujer, donde el hombre-dios es el elemento sexualmente activo y la mujer simplemente acepta o cede a los impulsos del varón, apetézcale o no.

(...)

Un cisne seré entre tus muslos aprisionado
mientras tú te reclinas con un gemido
sin saber aún lo que va a ocurrir
y ya mi cabeza y mi cuello están dentro de ti,
y mi pico mojado en el agua de la fuente
que mana de tu vientre blando abierto
como una flor demasiado hermosa.
Sé que me esperabas.

(...)

En la sutil línea ya apuntada de culpabilizar de su propia desgracia a la víctima femenina se mueve el poema “La belleza de Helena” (*Museo de cera*, 2002) de José María Álvarez, donde se insiste en el tópico misógino de acusar a la esposa de Menelao de ser causa de la destrucción de Troya, cuando, como bien sabemos, todo obedece a un capricho de los dioses.

(...)

Ni en la última hora

⁶¹⁸ Publicado como inédito en la antología *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, (Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, eds.), Llibros del Peixe, Gijón, 2005, pág. 178.

pudieron los troyanos
condenar a la mujer que les trajera
su aniquilación.

Culpaban a los dioses
y en el abismo del horror aún conservaron
el sueño que les había deslumbrado
ante Helena.
(...)

La tradición literaria, efectivamente, ha convertido a Helena en prototipo de mujer ligera e irreflexiva y, por ello, generadora de males para la sociedad, como también lo fueran Eva o Pandora. El aislamiento antonomástico de ese atributo ha permitido convertir su nombre propio en sinónimo de mujer voluble y casquivana, como apreciamos en el siguiente poema de Felipe Benítez Reyes titulado precisamente “Helena” (*Los vanos mundos*, 1985), donde la amante de Paris, mediante una transferencia metonímica, es tomada como modelo de mujer perdida según los códigos de conducta o de moral generalmente aceptados. Al llamar Helena a una puta barata en los hoteles de la costa el poeta establece una línea de continuidad (“estirpe de pecadoras”) entre el ayer mitológico y el hoy literario en el que el prototipo femenino ha permanecido constante y resulta reconocible porque los atributos asignados permanecen inmutables en el imaginario del lector, al haberse repetido sin cesar a lo largo de los siglos. En realidad, asistimos a la plasmación de uno de los estereotipos de la feminidad ampliamente definidos por la crítica literaria feminista: el de la “mujer fatal”, la que actúa según una iniciativa que el hombre no comprende y, por tanto, condena. Ni la Helena de Esparta ni la Helena prostituta se parecen a la Beatriz de Dante o la Laura de Petrarca, eternos femeninos idealizados en la lírica de los poetas durante siglos, sino que representan a la mujer que no renuncia a su propia personalidad, que desprecia los cauces convencionales que le ofrece la autoridad del varón y cuya voz raramente escuchamos.

Bajo la nube espesa de los focos,
envuelta en humo denso,
Helena de un país hecho de nieve,
zorra plateada en las noches costeras,
ofreciendo el veneno de tu copa,
con la sonrisa triste, a los desconocidos,

gloriosa y desdichada,
Helena de la voz suntuosa,
arrastrando los últimos años de tu juventud
por las camas heladas de hoteles,
por fiestas aburridas,
con los tacones enredados de serpentinas sucias
y siempre en la mano una copa con algo indefinible;
Helena de las nieves, inquietante milagro
de una estirpe de pecadoras;
(...)

Otro de los procedimientos habituales de la reproducción misógina de estereotipos es el que se refiere a la descripción del cuerpo de la mujer desde una perspectiva profundamente machista. En el poema “La Venus de Willendorf” (*El hacha y la rosa*, 1993) de Luis Alberto de Cuenca encontramos sintagmas que focalizan la descripción de la mujer en base a tópicos denigrantes del físico femenino: “una gorda”, “una camiseta de elefante”, “Unos pantalones de hipopótamo”, “su cuádruple barbilla”. Tampoco la voluntad irónica del poeta justifica en esta ocasión dichos términos, puesto que la ironía solo puede considerarse un recurso literariamente subversivo cuando contribuye a desarticular la tradición y a descomponer los valores jerárquicos que transmite, pero no cuando colabora precisamente a su perpetuación, bien voluntariamente, bien indirectamente a través de un juego metaliterario que enlaza con una tradición misógina de la literatura española⁶¹⁹.

Entre las chicas norteamericanas
que estudian español en la academia

⁶¹⁹ Refiriéndose al poema “La reina y el enano” (*El hacha y la rosa*), reformulación de una estrofa del *Orlando furioso* de Ariosto, Isabelle Marc admite que “Luis Alberto de Cuenca es machista. El yo poético, al menos” [Debate posterior al seminario “Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de Cuenca” organizado por la Universidad Complutense de Madrid en 2009. Acta on-line: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario17/Sem091125_Marc_Decue_nca.pdf (Consulta: 8-1-2015)]. La distinción que realiza Marc resulta muy pertinente, al distinguir entre autor y voz poética. Ambos conceptos no siempre coinciden, y menos aún en la llamada “poesía de la experiencia” dominante en los años 90, caracterizada precisamente por un alejamiento de la poesía como expresión fiel de los sentimientos y estados de ánimo del poeta y el tratamiento humorístico de la temática cotidiana. El autor se convierte en un “fingidor” y se incorporan al poema datos pseudobiográficos, con lo que resulta imposible distinguir entre la voz poética y la del propio autor.

de enfrente de tu casa, hay una gorda
que es igual que la Venus de tus sueños.
Bajo una camiseta de elefante
que pone "University of Indiana
(Jones)" y unos pantalones de hipopótamo,
se mueve por el mundo con el arte
que le da su ascendencia mitológica.
Hace ya varios días que vigilo
desde el balcón su cuádruple barbilla
y el sol dorado de su cabellera.
Hace ya varios días que le envío,
cuando se pone a tiro de mis ojos,
dardos de amor y flechas de deseo.
Pero no llegan nunca a su destino.

Pero incluso cuando el poema recoge de forma aparentemente aséptica la narración de la leyenda clásica sin intervención directa del poeta, ni siquiera entonces nos hallamos ante una propuesta neutra desde el punto de vista de género, sino necesariamente participativa de los valores tradicionales que el mito transmite, pues, en esta circunstancia, el no sometimiento a crítica del mensaje supone de hecho una aceptación del contenido ideológico plasmado. Es decir, que, por poner unos ejemplos, cuando Víctor Botas compone el poema titulado "Héctor y Aquiles" (*Historia antigua*) para recrear de forma enteramente narrativa la lucha entre los dos héroes según la transmite Homero (*Il.* 22.248-366) o Eloy Sánchez Rosillo se entrega en "Paris y Helena (*Ilíada*, III)" (*La vida*, 1996) a glosar el correspondiente episodio homérico sobre la incapacidad del troyano para la lucha, a pesar del tono desapasionado y frío de ambos poemas, nos encontramos ante dos nuevas muestras de perpetuación de los valores jerárquicos del ideal heroico griego, en el que, con palabras de Hélène Cixous al analizar la mentalidad de los caudillos griegos en la guerra de Troya, se refuerza un "código masculino al cuadrado", puesto que "el poder indiscutido no es solo el valor masculino sino también la esencia de la virilidad"⁶²⁰.

⁶²⁰ H. Cixous, *La risa de la Medusa*, pág. 28.

6. CONCLUSIONES.

6.1. Teorías literarias feministas.

La crítica feminista, como fruto del diálogo constante entre la cultura y el contexto histórico y social que la envuelve, constituye uno de los enfoques más relevantes desarrollados por la filología contemporánea a la hora de abordar el análisis de los discursos literarios. El feminismo representa una de las más influyentes corrientes de pensamiento en el último siglo, quizás la que más profundamente ha sabido enraizarse en las estructuras ideológicas y crear modelos teóricos de análisis social y cultural que contribuyan a modificar desde el fondo viejas concepciones interpretativas que constituían hasta entonces pilares fundamentales de la herencia cultural. El análisis de los textos literarios desde la perspectiva de género, es decir, poniendo especial énfasis en el tratamiento que en ellos se hace de la mujer, ha enriquecido los tradicionales estudios de literatura con novedosas posibilidades de exégesis y hermenéutica, siendo ello un reflejo de la relevancia metodológica y epistemológica que la teoría feminista ha ido adquiriendo en el campo común de las ciencias sociales. Tales nuevos planteamientos han propiciado, además, una revisión a fondo de la literatura canónica desde presupuestos que transgreden el orden simbólico convencional y dejan al desnudo las construcciones culturales patriarcales, de modo que se cuestionan fundamentos atávicos sobre los que se ha sustentado la cultura de nuestra sociedad desde tiempos remotos.

La teoría literaria de raíz feminista, obviamente, no constituye un fenómeno monolítico, sino que se ha dispersado sucesivamente en multitud de corrientes y discursos que dificultan con frecuencia una mínima sistematización clarificadora que recoja los principios básicos que la fundamentan. Partiendo del pensamiento ilustrado que forjó la modernidad, el discurso feminista ha ido creciendo y diversificando su propuesta en todos los campos del pensamiento, dentro de los cuales la literatura ha sido observada con especial predilección por constituir un referente simbólico importantísimo y un instrumento esencial para la creación de un nuevo imaginario colectivo y de una nueva identidad social acorde con el nuevo orden que se persigue. Las teorías literarias interpretativas que siguen los parámetros de la doctrina feminista ocupan, por tanto, un lugar principal dentro de este movimiento con implicaciones filosóficas, políticas y sociales, y presentan como elemento común su preocupación por las mujeres como escritoras, lectoras y objetos de representación.

La crítica literaria feminista propone, pues, un ejercicio interpretativo del texto literario que tiene en cuenta las condiciones de producción y recepción, pero que persigue sobre todo un análisis textual que descubra las representaciones de género y las prácticas discursivas y no discursivas que lo componen, así como la proyección identitaria que se desprende de su lectura.

Suele señalarse a Virginia Woolf y a Simone de Beauvoir como los dos referentes principales de las primeras etapas del feminismo, que cristalizó en los años 60 del siglo XX a partir de una serie de textos fundacionales debidos a teóricas norteamericanas como Mary Ellman (*Thinking about Women*, 1968) o Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970), que se centraron básicamente en el análisis crítico del patriarcado y la dependencia pasiva de la mujer, identificando estereotipos negativos aunque sin llegar a establecer todavía propuestas alternativas. A partir de los años 70 comenzaron a aparecer una serie de estudios académicos (Showalter, Gilbert y Gubar) que abordaban el discurso literario desde la perspectiva de género y contribuyen a crear una tradición específicamente femenina en la literatura a partir del estudio profundo de las grandes escritoras británicas y estadounidenses. Tan solo en las últimas décadas del siglo esta corriente de análisis del texto comenzó a ser aplicada en la literatura española, de la mano precisamente de profesores universitarios estadounidenses, como Ugalde, Wilcox o Ciplijauskaité.

6.2. La identidad.

La literatura y el arte en general, postula la crítica feminista, han transmitido a lo largo de la historia una imagen distorsionada de la mujer, al haber sido esta elaborada mayoritariamente por autores varones que han proyectado sobre ella sus propias formas de interpretación. Al mismo tiempo, en la conformación de este imaginario tradicional femenino apenas ha intervenido la propia mujer, por haber permanecido apartada no solo de los centros de poder sino también de los focos de influencia intelectual que han determinado el canon de lo que ha venido a llamarse "clásico". La mujer, pues, no se siente representada en la historia de la cultura, que considera dominada por principios fieramente androcéntricos, ni se muestra conforme con la imagen tópica que de ella se ha transmitido secularmente, por estimarla apegada a unos valores de sumisión y jerarquía que no comparte, hasta el punto de que Cixous

pudo llegar a escribir: “Por más que recorra los siglos y los relatos que están a mi alcance, no encuentro mujer en la que introducirme”⁶²¹.

A consecuencia de este planteamiento inicial, la crítica feminista ha abordado en las últimas décadas un proceso de deconstrucción de los modos de descripción y representación tradicionales a la vez que ha propiciado la creación de nuevos estereotipos representativos de una imagen más real de la mujer y más acorde con una sensibilidad femenina que secularmente no ha encontrado cauces adecuados de expresión. Esta revisión a fondo de los modelos de representación femenina opera, por tanto, en una doble dirección: destrucción de los cánones tradicionales y disección de los símbolos semióticos e iconográficos que los sustentan, por un lado, y producción de nuevos modelos femeninos que puedan enfrentarse a los iconos más elaborados de la cultura heredada, por otro.

Estamos, pues, ante la ardua cuestión de la identidad femenina, que se debate entre la forjada por principios androcéntricos y cargada de jerarquías que se ha heredado de otros tiempos, cuya esencia es básicamente rechazada por la mujer de hoy, y una nueva estructura en construcción que responda a los retos ideológicos y vivenciales de la mujer surgida de una profunda toma de conciencia sobre su ser y su papel en el mundo. La nueva identidad de la mujer no es homogénea y monolítica, e incluso sobrepasa la plasmación binaria decimonónica entre ángel/demonio. La mujer se enfrenta ahora a una identidad múltiple, cambiante y contradictoria que debe ser forjada por ella misma a través de ese doble proceso de destrucción del marco heredado y construcción de un nuevo eje de referencia. Y la literatura, por su inmenso poder de creación de símbolos, se revela como un instrumento esencial para la construcción del nuevo orden.

6.3. El papel de la mujer en la sociedad y en la cultura tradicional. Su reflejo en los mitos.

Tradicionalmente, la mujer ha ocupado un lugar secundario en las estructuras sociales de un universo jerárquico modelado a gusto exclusivo del varón. Desde antiguo, a la mujer se le han reservado tareas secundarias relacionadas con el cuidado del hogar y los hijos y se ha censurado agriamente cualquier intento suyo de escapar a la esfera de servilismo y sumisión que la concepción androcéntrica del mundo le había adjudicado. En la esfera de la cultura se

⁶²¹ H. Cixous, *La risa de la Medusa*, pág. 34.

produce un fenómeno semejante: apenas conocemos el nombre de escritoras, artistas o científicas anteriores al siglo XX, bien porque las condiciones de opresión social y la dificultad de su acceso a la educación no fomentaron su florecimiento, bien porque, aun habiendo existido, su aportación ha sido silenciada en los repertorios canónicos elaborados siempre por varones. De Hipatia a Madame Curie, de Safo a Virginia Wolf y de Artemisia Gentileschi a Camille Claudel hay un abismo demasiado profundo.

En los momentos de mayor opresión contra la mujer, ha existido siempre una reivindicación de las tareas hogareñas como propias del sexo femenino, como ámbito de su desarrollo personal y como esfera en la que debiera encontrar su plena realización. La constancia de ciertas admoniciones resulta reveladora. Entre los propósitos de la Sección Femenina en la España de 1941 (“¿Qué haría una mujer sin su aguja? (...) Hoy día se ha abandonado la aguja, pero nosotras hemos de devolverle todo su prestigio. La aguja es la mejor compañera de la mujer”⁶²²) y el reproche de Telémaco a su madre (“vuelve a tu habitación, ocúpate en tus labores propias, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo; y de hablar nos ocuparemos los hombres”⁶²³) han pasado casi tres mil años, en los que se han vivido cambios sociales de gran envergadura que, sin embargo, no parecen haber afectado a la consideración social de la mujer ni cuestionado el lugar que debe ocupar en la historia.

Los mitos, pues, reflejan y ayudan a mantener simbólicamente una sociedad discriminatoria que ensalza la supremacía del varón y reserva a la mujer la función de acunar entre sus brazos el descanso del héroe y su prole o servir de mero objeto de transmisión material para cerrar pactos o comprar voluntades que sirvan a los intereses masculinos. La Penélope que espera eternamente el regreso del esposo, sin ser consciente de que en la espera se va deshaciendo su propia vida; la Briseida que es entregada a uno u otro varón en función de sus intereses estratégicos; las Casandra o Andrómaca, repartidas cual mercancías como parte del botín de guerra; las Leda, Dánae o Dafne, acosadas por amantes encendidos para los que la voluntad de la mujer resulta irrelevante; las Ariadna o Dido, en fin, abandonadas a su suerte por amantes que les prometieron otro destino. La mitología clásica ofrece modelos de conductas poco edificantes desde la perspectiva de la mujer, frente a la fortaleza, contundencia y majestad de los arquetipos masculinos.

⁶²² *Anuario de la Sección Femenina* de 1941. Citado por P. Merlo, *Ob. cit.*, pág. 72.

⁶²³ Homero, *Od.* 2.356-358.

6.4. La ruptura con la visión tradicional.

Frente a esa situación, la mujer poeta se rebela y busca la creación de una nueva identidad femenina a partir de arquetipos literarios renovados que respondan a una sensibilidad más igualitaria, con la que ella pueda sentirse a gusto. Se encuentra inicialmente con la dificultad de la inexistencia de una tradición cultural a la que pueda sumarse, pues en la historia canónica de la literatura apenas aparecen nombres de mujer. Por otro lado, desconoce un lenguaje propio con el que poder abordar esa tarea, por lo que se ve obligada a iniciar un proceso de derribo de las estructuras patriarcales con las mismas armas que se han empleado para su construcción. Ambas circunstancias provocan inicialmente un freno a sus aspiraciones, que solo se verán logradas mediante estrategias literarias como la subversión y la revisión.

Las mujeres poetas se enfrentan al mito como construcción cultural transmisora de valores patriarcales utilizando diversos instrumentos para despojarlo de la carga misógina y perpetuadora de valores ancestrales que contienen. Así, la parodia y la ironía restan autoridad y solemnidad al discurso heredado, la fusión en un mismo texto de distintas mitologías las relativiza a todas ellas, la adopción de nuevos puntos de vista sobre la narración mítica nos ofrece ángulos diferentes para interpretar de otro modo las leyendas tradicionales, la incorporación al relato de la sexualidad de la mujer rompe un tabú que ocultaba un elemento fundamental de la sensibilidad de la mujer, la atención a seres mitológicos marginales plasma simbólicamente la situación de otredad en que se encuentra la mujer y contribuye a su mejor comprensión, la deslocalización de personajes los somete a situaciones desacostumbradas que rompen su discurso tradicional, etc.

Cuando la nueva interpretación de los mitos clásicos no es suficiente o se pretende abordar la femineidad desde un nivel más alto de radicalidad conceptual, se procede a la creación de nuevos iconos de representación que expresen el “nuevo orden” perseguido sin las rémoras de una tradición secular demasiado apegada a los postulados jerárquicos de la subyugación masculina. Nacen así las nuevas diosas ginocéntricas inspiradas en la nostalgia de una remota etapa histórica, entre la realidad y la leyenda, de dominio matriarcal. La propuesta más acabada es la Narcisia de Juana Castro, que supone un mundo del cual ha sido desterrado cualquier componente masculino, innecesario en el nuevo ámbito de la diosa generadora de vida, todopoderosa y autosuficiente.

6.5. Construcción de un nuevo sujeto lírico.

En el afianzamiento de la nueva identidad femenina que persigue la poesía escrita por mujeres mantiene un lugar relevante la inversión de la relación sujeto/objeto que la lírica tradicional había transmitido durante generaciones. Se produce ahora una alteración radical del binomio prefijado hombre-sujeto/mujer-objeto, hasta el punto que en la lírica femenina la mujer se convierte en elemento agente de la relación amorosa mientras que el hombre termina asumiendo un papel pasivo absolutamente desacostumbrado en la literatura canónica, de modo que el desafío a la tradición supone a la vez un mecanismo para afirmar la propia identidad de la mujer en un momento crítico de revisión de los roles sociales.

Consecuencia directa de esta inversión de papeles en el juego amoroso resulta la relevancia que adquiere el cuerpo femenino como objeto lírico y, sobre todo, la atención que se dedica al deseo sexual desde la perspectiva de la mujer y atendiendo a su diferente sensibilidad. Mientras que hasta ahora prácticamente solo habíamos conocido la pasión erótica femenina, generalmente pasiva, a través de las interpretaciones que de ella realizaba el hombre escritor, proyectando una imagen que no era reconocida como propia por la mujer, las poetisas asumen la descripción de su intimidad como un elemento fundamental en la forja de su nueva identidad lírica y social, descubriendo un mundo de sensaciones que sorprende por su intensidad y colorido.

La mujer renace así en sus poemas encarnada en un objeto lírico construido con elementos esenciales atribuidos generalmente al varón, como la fuerza, la iniciativa, la autosuficiencia o el poder, atributos que ahora adquieren una nueva dimensión al aplicarse a quien, según la tradición cultural, siempre había carecido de ellos. Convocando a la Sibila como maestra de ceremonias, Clara Janés, por ejemplo, nos presenta en *Creciente fértil* un nuevo sujeto poético femenino que, transmutado en las diosas babilónicas y sumerias, ordena al varón el modo en que debe comportarse en el juego sexual, desarticulando las jerarquías tradicionales en la relación amorosa y proclamando el placer sexual en la mujer como una meta deseable sin prejuicios oscurantistas

6.6. Los mitos hablan un lenguaje nuevo: la forma.

En este proceso de cambios provocado por la irrupción de la mujer en la poesía, la mitología clásica juega un papel no secundario, proyectado en una doble dirección. Por un lado, el *corpus* mitológico ofrece un amplísimo caudal de prototipos en los que fijarse para expresar a partir de ellos la nueva imagen que se ambiciona, ya sea tomándolos como *exempla* a seguir, dada su autoridad y poder de convicción, ya sea advirtiendo de lo inapropiado de su magisterio, por ajustarse a modelos de representación que ahora se rechazan. Por otro, la mitología se presenta como una de las principales construcciones culturales transmisoras de los valores que se pretenden rebatir, de modo que los mitos se convierten en objeto de revisión y reinterpretación tanto formalmente como en cuanto a su contenido y enseñanzas esenciales.

La generalización de la poesía escrita por mujeres trajo consigo la necesidad de crear un nuevo lenguaje con el cual expresar de modo más preciso la subjetividad femenina, una vez asumida la imposibilidad de afrontar esa tarea con las formas tradicionales que habían contribuido a la elaboración de la estructura patriarcal que ahora se deseaba derribar. Nace así un lenguaje que reivindica el sujeto erótico femenino y recupera el cuerpo femenino como objeto de placer a través de imágenes hasta entonces desconocidas.

La incorporación del mito a esta tarea revisionista se produce como algo natural, mediante un uso inteligente de recursos estilísticos que hemos descubierto y analizado a lo largo de las páginas de esta Tesis. De la utilización generalizada y convencional del mito como fuente de *exempla* y comparaciones en todos sus grados (símil, metáfora, alegoría) pasamos al tratamiento de la leyenda tradicional con las osadías estilísticas de la poesía más renovadora: desde el neobarroquismo de Juana Castro en la creación de su divinidad ginocéntrica (*Narcisia*) al surrealismo de Luisa Castro en su relato del regreso a Ítaca (*Odisea definitiva*) y Beatriz Hernanz al describir las inseguridades de los héroes de Troya (*La epopeya del laberinto*). Formalmente, la aproximación al mito se realiza también desde el lenguaje fracturado de Amalia Iglesias (*Un lugar para el fuego*), los poemas fragmentados de Elsa López (*A mar abierto*) o la ausencia de convenciones lingüísticas de María Victoria Reyzábal (*Cosmos*).

6.7. Lo que antes decían y lo que dicen ahora: el contenido.

Pero es en la revisión del contenido donde el tratamiento del mito por parte de las mujeres poetas se manifiesta de forma más agresiva y radical y su estudio constituye la aportación original más destacada de esta Tesis. La consideración de las leyendas grecolatinas como fuente de autoridad literaria para la visión androcéntrica impuesta en la sociedad propició su abordaje desde posiciones no solo revisionistas sino ya claramente subversivas. Se trataba de aportar una nueva interpretación al análisis tradicional del mito: dejar de leerlo con ojos falocéntricos y abrir la brecha suficiente para posibilitar un acercamiento desde la subjetividad femenina, obteniendo así lecturas exegéticas hasta ahora inéditas.

En esta tarea, las poetas mostraron cierta afinidad en sus elecciones. Al contabilizar las menciones mitológicas en sus poemas, advertimos dos fuentes básicas de inspiración que manifiestan una gran superioridad cuantitativa: de un lado, los mitos odiseicos (Penélope y Ulises fundamentalmente, pero también los personajes secundarios del periplo, como Circe o Nausícaa); de otro, las grandes figuras mitológicas femeninas, tratadas básicamente a partir de las versiones transmitidas por Ovidio (Dafne, Dánae, Leda, Ariadna, Eurídice, etc.). Un tercer grupo divergente y transversal a la vez con los dos anteriores lo constituiría el formado por seres mitológicos marginales (Sibila, Sirenas) o personajes desarraigados e incomprensidos (Medea, Casandra) que representan el concepto de otredad tan apreciado en la poética femenina, por plasmar modelos de actuación alternativos generalmente marginados con los que se identifica la subjetividad femenina.

Penélope es quizás el personaje más abordado por la lírica escrita por mujeres, tanto con intención reivindicativa como revisionista. No solo aparece en la treintena de poemas que hemos contabilizado con mención expresa, sino en decenas de composiciones con referencias indirectas, en las que la esposa de Odiseo es la protagonista aunque no se cite por su nombre, y hasta en libros enteros (como los de Francisca Aguirre, Luisa Castro, Ana María Romero Yebra o Ángela Reyes). De Penélope, por un lado, se señala la esclavitud que supone la eterna espera del marido, sometida a la vejación de tener que elegir a la fuerza a un nuevo esposo, y, por otro, se rescata su voz propia para expresar los deseos de escapar a esta situación frustrante de domino patriarcal. En la primera línea de exploración lírica se denuncia la subyugación a la que se ve sometida la mujer a lo largo de la historia, siempre bajo la autoridad jerárquica del varón. En la segunda, se aborda con esperanza una reinterpretación

del comportamiento de la reina de Ítaca que rompe con las convenciones jerárquicas impuestas y busca alternativas liberadoras, más acordes con la sensibilidad de las mujeres poetas contemporáneas. La grandeza del mito consiste en su ductilidad para prestarse a reformulaciones contrarias sin perder la autenticidad de su exposición original, puesto que el mito conserva el vigor de sus planteamientos homéricos aun en las presentaciones más osadas. Desde la formulación acrítica del personaje realizada por Romero Yebra o Ángela Reyes hasta las rupturas abismales de Luisa Castro, Juana Castro o Xohana Torres, la reina de Ítaca se alza como un personaje de nuestros días capaz de expresar con rotundidad las inquietudes psicológicas, la reconstrucción identitaria o las incertidumbres vivenciales de la nueva subjetividad femenina.

En su doble denominación Odiseo/Ulises, el rey de Ítaca es el personaje mitológico masculino más mencionado en la poesía contemporánea escrita por mujeres (y, tal vez, en la poesía en general). La aproximación que se realiza a esta figura mítica parte de la admiración absoluta con que se observa al personaje, aunque el esfuerzo lírico mayor se centra en la “rehumanización” del héroe: Odiseo, en el contexto poético que abordamos, no es el guerrero astuto de la *Iliada* ni, en la mayoría de las ocasiones, tampoco el viajero aventurero de la *Odisea*, sino que, mayormente, se presenta como un ser desarraigado, un extranjero por el mundo, forastero en cualquier parte, un pecio a la deriva en busca de su propia identidad, figura literaria con la que se identifica íntimamente la mujer al considerarse a sí misma en igual situación a lo largo de la historia en general y de su propia vida en particular. En la tarea global de desmitificación del héroe, como representante del código masculino por excelencia, la figura de Odiseo se desvincula del conflicto de Troya (en el que Cixous observa “la esencia de la virilidad”⁶²⁴) y se transforma en un individuo común que en sus reflexiones sobre el regreso se muestra plagado de dudas y contradicciones, como cualquier ser humano, como toda mujer.

Los grandes personajes femeninos de la mitología grecolatina son abordados igualmente con la intención de construir a través de ellos un discurso alternativo al heredado de la poética tradicional. Se traen a un primer plano, para denunciarlas, actitudes sexistas secularmente observadas con condescendencia, como la violación de Leda o el abandono de Ariadna, y se reivindica el comportamiento singular de mujeres que representan modelos

⁶²⁴ H. Cixous, *Ob. cit.*, pág. 28.

discrepantes con respecto a la conducta femenina esperada, como Casandra, Antígona o Pentésiliea. En otros casos, como con la Sibila, se rescata una antigua sabiduría que entronca con la tradición matrilineal que también está presente en las menciones a las grandes diosas de la antigüedad sumeria o babilónica, como Inanna o Istar.

Un último empuje en esta tarea de derribo de la ideología androcéntrica que transmite la mitología lo hallamos en la desarticulación de la figura del héroe que encontramos en numerosos poemas escritos por mujeres, a través de los cuales se plasma la pérdida en la época contemporánea del papel hegemónico que tradicionalmente ha ocupado el hombre en la sociedad. Héctor suplicando la derrota, Teseo renunciando a su gloriosa hazaña o Aquiles amado por el odioso Tersites representan modelos de comportamiento masculino que contravienen los arquetipos forjados por la literatura canónica y que transmiten una sensibilidad masculina más cercana al universo femenino.

6.8. La función del mito en la poesía española escrita por mujeres.

En línea con la tendencia observada en otras literaturas occidentales, la poesía española en general y la escrita por mujeres en particular ha recurrido a la mitología clásica como instrumento de apoyo en su estrategia para la construcción de una nueva identidad de género, utilizando para ello diversas herramientas compositivas y estilísticas. Entre las poetas cuya utilización de la mitología clásica con intención revisionista constituye una característica relevante en el conjunto de su obra destacan Juana Castro y Ana Rossetti. Su estudio ha sido abordado en esta Tesis por primera vez de forma sistemática.

Como modelo más destacado hemos elegido a Juana Castro, por encontrar en ella un paradigma cabal en la búsqueda e investigación sobre cómo los arquetipos clásicos forjados por la tradición pueden adaptarse a las necesidades expresivas actuales dotándolos de nuevos significados. La incorporación del mito clásico a la poesía de Castro se produce de una forma natural, como un elemento literario más que contribuye a la consagración de los principios fundamentales que guían su obra lírica: la reivindicación del papel esencial de la mujer en la sociedad contemporánea y la construcción de una nueva identidad femenina acorde a los nuevos tiempos. El recurso a las leyendas de la cultura grecolatina convive en la obra de Juana Castro con otros universos líricos de naturaleza también mítica, ya sean procedentes de las culturas antiguas (como Salomé en *No temerás*), ya de las modernas (Lolita en *La bambola*). En

la elección de los personajes mitológicos que convoca en sus versos advertimos una preferencia básica por los femeninos, que se muestran como modelos de conducta que hay que seguir o a rechazar. Tan solo la figura de Ulises emerge como personaje masculino de la mitología clásica esencial en la obra de Juana Castro.

La presencia del mito clásico en la obra de Juana Castro ofrece un desarrollo cronológico que se desplaza progresivamente desde un alto de grado de topicidad en sus primeras manifestaciones hasta la ruptura total con la tradición canónica en sus últimas apariciones. En una primera fase (*Paranoia en otoño*) la autora se acerca al mito clásico como a un repertorio de materiales idóneos para formular comparaciones y establecer ejemplos que concedan autoridad a sus propuestas poéticas e ideológicas. En *Narcisia*, sin embargo, los mitos clásicos ya no resultan un instrumento útil de análisis, por lo que se hace necesario construir nuevas entidades míticas o reinterpretar las tradicionales. Narcisia constituye una deidad cimentada en las fuentes de las divinidades asirias y grecolatinas, pero con destacados elementos diferenciadores, una divinidad autosuficiente y generadora de todo el universo, en la cual se ha producido una transmutación de los principios jerárquicos y una aproximación subversiva al propio mito de Narciso, ahora reinterpretado en positivo desde su visión femenina. Finalmente, en *El extranjero* el tratamiento del mito logra su más alto grado de estilización conceptual, porque el mito, liberado ya de sus propias dependencias argumentales, se vuelve otra vez fecundo para cumplir la función primordial para la que fue creado: explicar el propio mundo complejo del poeta. A través de la figura de Ulises, siempre presente directa o indirectamente en la obra de Juana Castro, se analizan conceptos contemporáneos como la ciudadanía, la extranjería, la emigración o el más amplio de la otredad.

En el tratamiento del mito que realiza Ana Rossetti en su poesía predomina sobre todo la función burlesca, potenciada mediante la ironía, el humor y la parodia, con una mezcla de lo grave y lo festivo que persigue la destopificación a través de la caricatura. La burla y la ironía de Rossetti no buscan, sin embargo, descomponer el sistema en sí mismo, al considerar la autora el universo mitológico una fuente válida de creatividad e inspiración, sino que el empeño se centra en la ruptura de los valores sociales y culturales de carácter androcéntrico que los mitos transmiten (la relación sujeto/objeto, la represión sexual de la mujer, el predominio patriarcal, etc.) o su sustitución por principios más acordes con la sensibilidad contemporánea. Por otro lado, advertimos en Rossetti un uso culturalista del mito deudor de

su pertenencia al grupo de los *novísimos*, que tiene el culturalismo como uno de sus rasgos definitorios más acusados en respuesta al sentimentalismo que había alcanzado la poesía de la época.

Hemos destacado la creación de nuevas divinidades ginocéntricas como uno de los recursos más distintivos de la poesía femenina contemporánea, tarea en la que se embarcan, además de Juana Castro, poetas como María Victoria Reyzábal o Amparo Amorós. En ellas, la búsqueda de referentes femeninos que satisfagan las exigencias de una nueva generación de mujeres que rechaza las ataduras ancestrales conduce a la invención de nuevas diosas, directa o indirectamente inspiradas en el universo mítico grecolatino, que sugieren una interpretación matriarcal de la sociedad e indagan de forma radical en una nueva identidad femenina más interesada, al parecer de Kristeva⁶²⁵, en la especificidad de la psicología de la mujer y sus realizaciones simbólicas que en las reivindicaciones políticas.

En este proceso de reconstrucción y reinterpretación mítica por parte de las mujeres poetas, cabe destacar la flexibilidad que ha demostrado el mito para adaptarse a las diferentes tendencias literarias del siglo y a sus modos cambiantes de expresión. Baste citar, como incursión más sobresaliente, la idoneidad que ha manifestado el mito para sumergirse de modo admirable en el lenguaje surrealista de autoras como Luisa Castro o Beatriz Hernanz, que han recurrido a Penélope y a Proserpina respectivamente para examinar a partir de ellas el universo femenino a través de sugerencias oníricas y evocaciones sensoriales antes no exploradas y de una efectividad lírica asombrosa.

En otras autoras, aunque el universo mitológico no tenga en ellas una presencia tan acentuada, observamos también una búsqueda en sus modelos y arquetipos como recurso lírico inagotable para explicar la propia experiencia personal del sujeto femenino. Así, Elena Martín Vivaldi utiliza el mito como *exempla* de su propia trayectoria vital: tomando como modelos a Penélope, Dafne o Ariadna, confronta un pasado que pudo ser de felicidad y plenitud con un presente de soledad y desazón, que explican su propia experiencia biográfica, convirtiendo la poesía en el modo más eficaz de plasmar sus sentimientos de angustia y frustración frente a una vida que no se ha resuelto como ella misma había imaginado.

En todos estos casos, los versos de las poetas españolas contemporáneas recalcan en el universo de la mitología clásica actuando en una doble dirección. Por un lado, los poemas

⁶²⁵ *Ob. cit.*, pág. 349.

reciben el beneficio de unas enseñanzas ejemplares transmitidas durante siglos y que no resultan rechazables en su totalidad, a la vez que se incorporan a la larga cadena de la tradición clásica en la literatura española y europea. Por otro, los propios relatos mitológicos reciben la renovación esencial de nuevas interpretaciones acaso antes no imaginadas y el provecho vigoroso de su actualización, aun desde la disidencia, como modo eficaz de transmisión de estos valores renovados o subvertidos a generaciones venideras. De este modo Ulises, Casandra y Dafne continúan dialogando con el hombre contemporáneo como siempre lo habían hecho, respondiendo desde las nuevas interpretaciones de las relaciones sociales al reto de unas preocupaciones humanas siempre cambiantes pero constantes en lo fundamental.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Ediciones de los poemarios consultados para esta tesis.

Aguirre, Francisca

- *Ítaca*, Cultura Hispánica, Madrid, 1972.
- *Ensayo General. Poesía completa 1966-2000*, Calambur, Madrid, 2000. [Incluye las siguientes obras: *Ítaca* (1972), *Los trescientos escalones* (1977), *La otra música* (1978), *Ensayo General* (1996) y *Pavana del desasosiego* (1999)]

Álvarez, Rosaura

- *De aquellos fuegos sagrados*, Ed. Alhulia, Granada, 2008 (2ª ed.) [1ª ed. 1988]
- *Diálogo de Afrodita*, Torreozas, Madrid, 1994.

Amorós, Amparo

- *Ludia*, Rialp, Madrid, 1983.
- *Quevediana*, Mestral Libros, Valencia, 1988.

Antologías de varias autoras

- *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, (Noni Benegas y Jesús Munárriz, eds.), Hiperión, Madrid, 1997.
- *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70*, (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Hiperión, Madrid, 2007.
- *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, (Ramón Buenaventura, ed.), Hiperión, Madrid, 1985 [2ª ed. revisada, 1986].
- *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetisas en torno a la generación del 27*, (Pepa Merlo, ed.), Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010.

Aoiz Monreal, Marina

- *Fragmentos de obsidiana*, Fundación María del Villar Berruero, Tafalla, 2001.

Atencia, María Victoria

- *La señal. Poesía 1961-1989*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1990.

Bautista, Amalia

- *Tres deseos (Poesía reunida)*, 2ª edición, Renacimiento, Sevilla, 2010.

Benegas, Noni

- *Argonáutica*, Laertes, Barcelona, 1984.

- *La balsa de la Medusa*, Ayuntamiento de Orihuela, Alicante, 1987 [en el libro *Premio Nacional de Poesía Miguel Hernández 1986*].

- *Cartografía ardiente*, Verbum, Madrid, 1995.

Casielles, Laura

- *Soldado que huye*, Hesperya, Oviedo, 2008.

Castro, Juana

- *Cóncava mujer*, Zubia, Córdoba, 1978.

- *Del dolor y las alas*, Ayuntamiento de Villanueva de Córdoba, Villanueva de Córdoba, 1982.

- *Paranoia en otoño*, Ayuntamiento de Valdepeñas, Valdepeñas, 1985.

- *Narcisia*, Taifa, Barcelona, 1986.

- *Arte de cetrería*, Diputación de Huelva, Huelva, 1989.

- *Alta traición*, Jorge Huertas, Fernán-Núñez, 1990.

- *Fisterra*, Libertarias-Prodhufo, Madrid, 1991.

- *No temerás*, Torremozas, Madrid, 1994.

- *Alada mía. Antología 1978-1994*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 1996.

- *Del color de los ríos*, Esquíó, Ferrol, 2000.

- *El extranjero*, Rialp, Madrid, 2000.

- *La jaula de los mil pájaros*, Rafael Inglada, Málaga, 2004.

- *Los cuerpos oscuros*, Hiperión, Madrid, 2005.

- *La extranjera*, Diputación de Málaga, Málaga, 2006.

- *Vulva dorada y lotos*, Sabina, Madrid, 2009.

- *La bambola. Intrusos en la red*, EH Editores, Jerez, 2010.

- *Heredad (seguido de 'Cartas de enero')*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010.

Castro, Luisa

- *Odisea definitiva (poema elegíaco de un día martes)*, Arnao Ediciones, Madrid, 1984.

- *Señales con una sola bandera. Poesía reunida (1984-1997)*, Hiperión, Madrid, 2006. [Incluye las obras: *Odisea definitiva* (1984), *Los versos del eunuco* (1986), *Los hábitos del artillero* (1990), *Ballenas* (1988), *De mí haré una estatua ecuestre* (1997)]

Conde, Carmen

- *Obra poética de Carmen Conde: (1929-1966)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967. [Incluye las siguientes obras: *Ansia de la Gracia* (1945), *Mi fin en el viento* (1947), *Sea la luz* (1947), *Mujer sin Edén* (1947), *Iluminada tierra* (1951), *Vivientes de los siglos* (1954), *Los monólogos de la hija* (1959), *Derribado Arcángel* (1960), *En un mundo de fugitivos* (1960), *Devorante arcilla* (1962), *En la tierra de nadie* (1962), *Los poemas de Mar Menor* (1962), *Su voz le doy a la noche* (1962), *Jaguar puro inmachito* (1963), *Enajenado mirar* (1964) y *Humanas escrituras* (1966)].

- *Mujer sin Edén*, Ediciones Torremozas, Madrid, 1985.

Díaz, Rosa

- *La palabra vivida*, Editorial Point de lunettes, Sevilla, 2005. [Incluye las siguientes obras: *La célula infinita* (1980), *Cantábile para cuerda enamorada* (1983), *Casacripta* (1984), *Totem* (1986), *La doncella cincelada* (1988), *Cuarto de los humildes* (1993), *Tenebrario (o puerta Norte)* (1994), *Juan-Juan* (1995), *Perfecto amor (o hielo picado)* (1996), *Monólogos con la SE 30* (2000), *El color de la sangre de las princesas* (2003), *Gata mamá* (2003), *Hiel de abeja* (2005) y *Los campos de Dios* (inédito)].

Escolano, Mercedes

- *Las bacantes*, Catoblepas, Madrid, 1984.

- *Estelas*, Torremozas, Madrid, 1991.

Fagundo, Ana María

- *Obra poética (1965-2000)*, Fundamentos, Madrid, 2002. [Incluye las siguientes obras: Volumen I: *Brotos* (1965), *Isla adentro* (1969), *Diario de una muerte* (1970), *Configurado tiempo* (1973) e *Invencción de la luz* (1978). Volumen II: *Desde Chanatel, el canto* (1981), *Como quien no dice voz alguna al viento* (1984), *Retornos sobre la siempre ausencia* (1989), *El sol, la sombra, en el instante* (1994) y *Trasterrado marzo* (1999)].

García, Dionisia

- *Mnemosine*, Rialp, Madrid, 1981.

- *Tiempos del cantar (Poesía 1976-1993)*, Los Libros de la Frontera/Editora Regional de Murcia (El Bardo), Barcelona/Murcia, 1995. [Incluye las siguientes obras: *El vaho en los espejos* (1976), *Antífonas* (1978), *Mnemosine* (1981), *Voz perpetua* (1982), *Interludio* (1987), *Diario abierto* (1990), *Las palabras lo saben* (1993)].

García Valdés, Olvido

- *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2008. [Incluye las siguientes obras: *La caída de Ícaro* (nueva ordenación de sus libros *El tercer jardín*, 1986, y *Exposición*, 1990), *Ella, los pájaros* (1994), *Caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001), *Y todos estaban vivos* (2006)].

Gatell, Angelina

- *Los espacios vacíos y desde el olvido (Antología 1950-2000)*, Bartleby editores, Madrid, 2001.

Gómez Ojea, Carmen

- *En la penumbra de la cuaresma*, Torremozas, Madrid, 1993.

Guzmán, Almudena

- *Usted*, Hiperión, Madrid, 1986.

- *Calendario*, Hiperión, Madrid, 1998.

- *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*, Visor, Madrid, 2012. [Incluye las siguientes obras: *Poemas de Lida Sal* (1981), *La playa del olvido* (1984), *Usted* (1986), *El libro de Tamar* (1989), *Calendario* (1998), *El príncipe rojo* (2005), *Zonas comunes* (2011), *Un poco de todo* (1985-2006)].

Hernanz, Beatriz

- *La lealtad del espejo*, Barcarola, Villarrobledo, 1993.

- *La vigilia del tiempo*, Rialp, Madrid, 1996.

- *La epopeya del laberinto*, Calima, Palma de Mallorca, 2001.

Iglesias Serna, Amalia

- *Un lugar para el fuego*, Rialp, Madrid, 1985.

Janés, Clara

- *Las estrellas vencidas*, Ágora, Madrid, 1964.
- *Límite humano*, Oriens, Madrid, 1973.
- *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, Álamo, Salamanca, 1975.
- *Antología personal (1959-1979)*, Rialp, Madrid, 1979.
- *Libro de alienaciones*, Ayuso, Madrid, 1980.
- *Eros*, Hiperión, Madrid, 1981.
- *Vivir*, Hiperión, Madrid, 1983.
- *Fósiles*, Zip, Barcelona, 1984.
- *Kampa*, Hiperión, Madrid, 1986.
- *Lapidario*, Hiperión, Madrid, 1988.
- *Creciente fértil*, Hiperión, Madrid, 1989.
- *Fractales*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- *Peregrinaje*, Salto de página, Madrid, 2011.
- *Las estrellas vencidas*, Huerga y Fierro, Madrid, 2011.

Jodra, Carmen

- *Las moras agraces*, Hiperión, Madrid, 1999.

Lacasa, Cristina

- *Antología de la poesía cósmica*, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2000.

Lentini, Rosa

- *La noche es una voz soñada*, Pamiela, Pamplona, 1994.
- *Cuaderno de Egipto*, El toro de barro, Cuenca, 2000.

López, Elsa

- *A mar abierto (Poesía, 1973-2003)*, Hiperión, Madrid, 2006. [Incluye las siguientes obras: *El viento y las adelfas* (1973), *Inevitable océano* (1982), *Penumbra* (1985), *Del amor imperfecto* (1987), *La casa Cabrera* (1989), *La fajana oscura* (1989), *Cementerio de elefantes* (1992), *Al final del agua* (1993), *Tránsito* (1995), *Mar de amores* (2002) y *Quince poemas (de amor adolescente)* (2003)]

Luque, Aurora

- *Carpe noctem*, Visor, Madrid, 1994.
- *Transitoria*, Renacimiento, Sevilla, 1998.
- *Camaradas de Ícaro*, Visor, Madrid, 2003.
- *La siesta de Epicuro*, Visor, Madrid, 2008.

Marrero Berbel, María del Pino

- *La Grecia que hay en mí*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

Martín Vivaldi, Elena

- *Tiempo a la orilla*, Ayuntamiento de Granada, Granada, 1985. [Incluye las siguientes obras: *Primeros poemas*, *Escalera de luna* (1945), *Diario incompleto de abril* (1971), *El alma desvelada* (1953), *Cumplida soledad* (1958), *Arco en desenlace* (1963), *Materia de esperanza* (1968), *Durante este tiempo* (1972), *Nocturnos* (1981), *Y era su nombre mar* (1981), *Poemas inéditos y publicados fuera de libro*].

Mengíbar, Inmaculada

- *Los días laborables*, Hiperión, Madrid, 1988.
- *Pantalones blancos de franela*, Hiperión, Madrid, 1994.

Mulder, Elisabeth

- *La canción cristalina*, Cervantes, Barcelona, 1928.
- *Sinfonía en rojo*, Cervantes, Barcelona, 1929.
- *La hora emocionada*, Cervantes, Barcelona, 1931.
- *Paisajes y meditaciones*, Atenas A.G., Barcelona, 1933.
- *Poemas mediterráneos*, Talleres Altés, Madrid, 1949.
- *Antología poética*, Lírca Hispana, Caracas, 1962.

Navales, Ana María

- *En las palabras*, Carabela, Barcelona, 1970.
- *Travesía en el viento (Poesía, 1978-2005)*, Calambur, Madrid, 2006. [Incluye las siguientes obras: *Del fuego secreto* (1978), *Mester de amor* (1979), *Los espías de Sísifo* (1981), *Nueva*,

vieja estancia (1983), *Los labios de la luna* (1989), *Hallarás otro mar*, *Escrito en el silencio* (1999), *Contra las palabras* (2000), *Poemas perdidos*].

Ortiz, Teresa

- *La rosa de San Juan*, Trieste, Madrid, 1985.

Otxoa, Julia

- *Centauro*, Torremozas, Madrid, 1989.

Parra, Josefa

- *Elogio de la mala yerba*, Visor, Madrid, 1996.

- *Geografía carnal*, Diputación provincial, Cádiz, 1997.

Paz Pasamar, Pilar

- *Textos lapidarios*, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1990.

- *Ave de mí, palabra fugitiva (Poesía, 1951-2008)*, Ayuntamiento de Cádiz y Diputación de Cádiz, Cádiz, 2013. [Incluye las siguientes obras: *Mara* (1951), *Los buenos días* (1954), *Ablativo amor* (1955), *Del abreviado mar* (1957), *La soledad, contigo* (1960), *Violencia inmóvil* (1967), *La torre de Babel y otros asuntos* (1982), *Textos lapidarios* (1990), *Philomena* (1994), *Sophia* (2003), *Los niños interiores* (2008)].

Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía

- *Mercuriales*, Fundación Caixa Galicia, Ferrol, 2013.

Pérez Novales, Marta

- *Un signo de los tiempos*, Torremozas, Madrid, 1989.

Peri Rossi, Cristina

- *Europa después de la lluvia*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987.

Pisonero, Encarnación

- *Si se cubre de musgo la memoria*, Ayuso, Madrid, 1986.

- *El jardín de las Hespérides*, Torremozas, Madrid, 1984.

- *A los pies del sicomoro*, Endymion, Madrid, 1996.

Redondo Fernández, Rafaela

- *Memoria de las estaciones*, Ayuntamiento de Pozoblanco, Pozoblanco, 2005.

Reyes, Ángela

- *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola*, Diputación Provincial, Soria, 1992.

Reyzábal, María Victoria

- *Ficciones y leyendas*, Torremozas, Madrid, 1989.

- *Cosmos*, Grafiper, Málaga, 1999.

Rodríguez, Ana María

- *El silencio de la sirena*, Torremozas, Madrid, 1996.

Rodríguez, Isabel

- *Íntimo laberinto*, Ayuntamiento, Priego de Córdoba, 1990.

Romojaro, Rosa

- *Agua de luna*, Diputación Provincial, Málaga, 1986.

- *La ciudad fronteriza*, Don Quijote, Granada, 1988.

Rosal, María

- *Don del unicornio*, Cálamo/Gesto, Gijón, 1995.

- *Vuelo rasante*, Torremozas, Madrid, 1996.

Rossetti, Ana

- *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004. [Incluye las siguientes obras: *Los devaneos de Erato* (1980), *Dióscuros* (1982), *Indicios vehementes* (1985), *Devocionario* (1986), *Yesterday* (1988), *Apuntes de ciudades* (1990), *Virgo potens* (1994), *Punto umbrío* (1996) y *La nota del blues* (1996)].

- *Llenar tu nombre*, Bartleby editores, Madrid, 2008.

- *El mapa de la espera*, Polibea, Madrid, 2010.

Romero Yebra, Ana María

- *El llanto de Penélope*, Torremozas, Madrid, 1998.

Sanz, María

- *Aquí quema la niebla*, Torremozas, Madrid, 1986.

- *Aves de paso*, Diputación Provincial, Soria, 1991.

Uceda, Julia

- *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2002. [Incluye las siguientes obras: *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas de Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1981), *Del camino de humo* (1994), y *Poemas no editados en libro*].

Ugidos, Silvia

- *Las pruebas del delito*, DVD, Barcelona, 1997.

Velasco, Lola

- *La frente de una mujer oblicua*, Hiperión, Madrid, 1986.

7.2. Ediciones de los textos clásicos utilizados.

Todos los textos clásicos reproducidos proceden de ediciones que pueden consultarse *on-line*. Para los textos griegos he utilizado preferentemente los recogidos en Perseus Digital Library (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>) y para los latinos las ediciones de The Latin Library (<http://www.thelatinlibrary.com/>). También he recurrido en alguna ocasión a las ediciones griegas y latinas de las secciones correspondientes en la Bibliotheca Augustana (<https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>). Las ediciones son las siguientes:

Apolodororo:

- Apollodorus, *The Library*, ed. James George Frazer, Harvard University Press, Cambridge, 1921.

Catulo:

- *C. Valerii Catulli Carmina*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford University Press, 1958.

Eurípides:

- *Euripides*, ed. David Kovacs, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, Oxford University Press, 1913.

Hesíodo:

- *Hesiodi theogonia, opera et dies, scutum, fragmenta*, ed. F. Solmsen, R. Merkelbach y M. L. West, Oxford University Press, 1970.

Higino:

- Hyginus, *Fabulae/Sagen der Antike*, ed. Franz Peter Waiblinger, Deutscher Taschenbuch Verlag, Múnich, 1996.

Homero:

- *Homeri Opera in five volumes*, ed. D. B. Monro y Th. W. Allen, Oxford University Press, 1920.
- Homer, *The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes*, Harvard University Press, Cambridge, MA.; William Heinemann, Ltd., Londres, 1919.

Livio:

- *Titi Livi Ab Urbe Condita*, ed. R. Conway y C. Walters, Oxford University Press, 1914.

Ovidio:

- *Ovidii Nasonis Metamorphoses*, ed. Rudolf Ehwald, Berlín 1903/ E. Rösch, Múnich, 1961.

- *Ovid, Works*, vol. II, ed. J. H. Mozley y G. P. Goold, Londres/Cambridge 1929/79.

Plauto:

- *Plauti Commoediae*, ed. F. Leo, Berlín 1895/96.

Propertio:

- *Sex. Propertii Elegiae*, ed. L. Mueller, Teubner, Leipzig, 1898.

Séneca:

- *Senecae dialogorum libri XII*, ed. L. D. Reynolds, Oxford University Press, 1967.

Sófocles:

- Sophocles. *Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*, ed. Hugh Lloyd-Jones, Loeb classical library, 20. Harvard University Press, Cambridge, 1912.

Terencio:

- *P. Terenti Afri Comoediae*, ed. Robert Kauer y Wallace M. Lindsay, Oxford University Press, 1926.

Virgilio:

- *Vergili Maronis Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford University Press, 1969.

7.3. Bibliografía.

ABRIL PALACIOS, Juan Carlos, *Poesía en la escritura. J.M. Caballero Bonald, habitante de su palabra*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2008.

ACILLONA, Mercedes, "Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra", *Zurgai*, junio 1993, págs. 4-7.

_, "Mujer sin Edén: la reescritura del mito de la culpa", *Zurgai*, diciembre 1996, págs. 92-96.

AGACINSKY, Sylviane, *Critique de l'egocentrisme. L'événement de l'autre*, Galilée, París, 1996.

AGUDELO, Pedro Antonio, "Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrosis, de la retórica antigua a la crítica literaria", *Lingüística y Literatura*, nº 60, 2011, págs. 75-92

AGUILAR, Rosa María, "El mito griego en la poesía de García Lorca", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 179-198.

ALGANZA ROLDÁN, Minerva, "Dos poemas sobre Narciso de Manuel Altolaguirre", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1989, t. III, págs. 353-358.

ALMUZARA, Javier, "Aurora Luque, camarada de Ícaro" (Entrevista), *Clarín*, nº 52, 2004, págs. 43-47.

ALVAR, V. M., "Ariadna en Naxos", en *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (eds. L. T. González del Valle y D. Villanueva), Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, págs. 73-88.

_, "Pervigilium Veneris", *Boletín de la Real Academia Española*, nº 64, 1984, págs. 59-70.

ÁLVAREZ, Dulce Estefanía, "Las madres en la Eneida", en *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión* (Esteban Antonio Calderón Dorda y Alicia Morales Ortiz, coords.), Signifer Libros, Madrid, 2007, págs.77-116.

ÁLVAREZ, Josefa, "Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque", *Minerva*, nº 22, 2009, págs. 217-230.

ÁLVAREZ-UDE, Carlos, "No temerás, de Juana Castro: propuesta de lectura", *Hora de Poesía*, 94-96 (1994).

AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M. Luisa, "El mito de Narciso, arquetipo ontogenético del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez", *Letras de Deusto* 13 (1983), págs. 5-30.

ANDÚJAR ALMANSA, José, "Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J.M. Caballero Bonald", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2000, nº 18, págs. 51-60.

ANTÓN DEL OLMET, Casilda de, *Feminismo cristiano*, Imprenta Juan Pueyo, Madrid, 1931.

ARANGO, M. A., "Lo mítico en el *Romancero Gitano* de Federico García Lorca", *García Lorca Review*, nº 11/2, 1983, págs. 125-138.

ARANGUREN, J. L., "El yo empírico y su identidad y el motivo de Narciso en la poesía de Jorge Guillén", en *Homenaje a Jorge Guillén* (Ruiz de Conde, ed.), Wellesley, 1978, págs. 33-38.

ARCAZ POZO, Juan Luis, "Catulo en la literatura española", *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 22, 1989, págs. 249-286.

_, "Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma", *Tradició Clàssica. Actes del XIè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria - La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993)* (Mercè Puig Rodríguez-Escalona, ed.), Ministeri d'Educació, Joventut i Esports, Andorra la Vella, 1996, págs. 137-141.

_, "Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago", *Exemplaria*, nº 3, 1999, págs. 177-184.

_, "Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)", en *Exemplaria*, nº 4, 2000, Universidad de Huelva, págs. 33-72.

_, "Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea", *Cuadernos de literatura griega y latina III* (Dulce Estefanía, Manuela Domínguez y María Teresa Amado, eds.), Delegación Gallega de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid-Santiago de Compostela, 2001, págs. 27-41.

_, "Pervivencia de Catulo en la poesía castellana", *Alazet. Revista de Filología*, nº 14, 2002, págs. 13-39.

ARGENTE, Concepción, “La palabra de eco. La palabra de Elena Martín Vivaldi”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, nº1. Julio–Diciembre, 2013, págs. 9-15.

ARGENTO DEL CASTILLO-OCAÑA, C., “La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti», en *Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada 1985, págs. 31-43.

ARRIBAS, M^a LUISA, “Vigencia de la mitología clásica en la poesía de Rubén Darío”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 9-24.

ASÍS, María Dolores de, *Antología de poetas españoles contemporáneos. 1. 1900-1936*, Narcea, Madrid, 1978.

_, *Antología de poetas españoles contemporáneos. 2. 1936-1970*, Narcea, Madrid, 1983.

ARSOVA, Jasmina et alii, “Una conversación con Ana Rossetti”, *Mester*, UC Los Ángeles, vol. XXXV, 2006, págs. 83-97.

AUGÉ, Marc, *A sense for the Other. The Timeliness and Relevance of Anthropology*, Stanford U.P., Stanford, CA, 1998.

AZCUE, Verónica, “Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Acotaciones*, nº 23, julio-diciembre 2009, págs. 33-46.

BABÍN, M. T., “Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca”, *Revista Hispánico Moderna* nº 11, 1945, págs. 48-51.

BALCELLS, José María, “Poética comprometida en las poetas españolas de posguerra”, en *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso poéticos* (Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, coords.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, págs. 143-163.

_, “El mito del origen en la poesía de Juana Castro”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 25 (2003), págs. 175-183.

_, “El viaje mítico en *Ora Marítima* de Rafael Alberti”, *Estudios humanísticos. Filología*, nº 27, 2005, págs. 25-42

_, “Del género de las antologías ‘de género’”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII 721 septiembre-octubre, 2006, págs. 635-649.

_, "Diversidades literarias en las poetas españolas", en *Los usos del poema: poéticas españolas últimas* (Laura Scarano, Ed.), EUEDEM, Mar del Plata, 2007, págs. 105-120.

_, "Del término 'poetisa': aceptaciones y repulsas", *Estudios Humanísticos. Filología* nº 30, 2008, págs. 361-369.

BARING, Anne y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, Siruela, Madrid, 2005.

BARRÓN, Leonor, "Las mitologías como conocimiento. Tres poetas contemporáneas: Juana Castro, Ana María Fagundo y María Victoria Atencia", *Alaluz*, 30, 2 (1998).

BAUDRILLARD, Jean y Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*. Descartes et Cie., Paris, 1994.

BERGES, Consuelo, "Prólogo" a Elisabeth Mulder, *La historia de Java*, Ayuntamiento de Albacete, Albacete, 1987, págs. 7-18.

BERMÚDEZ, Silvia, "Paranoia en otoño: de la escritura, del amor y otros demonios", en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, págs. 78-86.

BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús, "Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines", *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. I, 2004, págs. 97-112.

_, "Creación y mito greco-latino en la poesía de Juan Gil-Albert. Una propuesta tipológica", *Cincinnati Romance Review*, nº 36, Otoño 2013, págs. 133-148.

BERNABÉ Alberto (ed.), *Textos literarios hetitas*, Editora Nacional, Madrid, 1979.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción, "Sofía Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de la paz de la guerra", *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, 2013, págs. 207-221.

BINNS, Niall, "Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº. 24. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1995, págs. 159-179.

BOITANI, Piero, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bologna, 1992 (trad. esp.: *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Península, Barcelona, 2001).

BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2000.

BRINES, Francisco, "Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert". *Anthropos (Juan Gil-Albert. Una poética de la Anunciación)* nº 110-111 (Jul-Ag. 1990), págs. 89-98.

CALVO MARTÍNEZ, J.L., "La figura de Ulises en la literatura española", en *La épica griega y su influencia en la literatura española* (J.A. López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 1994, págs. 333-358.

CAMACHO ROJO, J. M., "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca", *Florentia Iliberritana*, nº 1, 1990, págs. 55-73.

CAMPBELL, L., (ed.), *Sophocles, The plays and fragments*, Hildesheim, 1969 (2ª ed. rev.)

CANDAU, Antonio, "La poética de la extranjería de Juana Castro", en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 56, nº 2 (2003), págs. 433-446.

CANO, José Luis, *Poesía Española Contemporánea. Las generaciones de postguerra*, Guadarrama, Madrid, 1974.

CANO BALLESTA, Juan, *Poesía española reciente (1980-2000)*, Cátedra, Madrid, 2001.

CANTARELLA, Eva, *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, traducción de Andrés Pociña, Ediciones Clásicas, Madrid, 1996.

CAÑAS, Dionisio, "El sujeto poético posmoderno", en *Ínsula*, nº 512-513, 1989, pág. 52.

CARNERO, Guillermo, "Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer" en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, págs. 19-35.

_, "Cuatro formas de culturalismo", *Laurel*, nº 1, 2000, págs. 41-57 [Consulta realizada en la versión sin paginar publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/html/0029352c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ (5-11-2014)].

CASTELLET, Josep María, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Seix-Barral, Barcelona, 1966.

_, *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 1979.

CASTRO, Luisa, "Poesía: amor y destrucción", en *Propuestas poéticas para fin de siglo. Curso de Verano Universidad Alcalá de Henares*, (Claudio Rodríguez y Luis Alberto de Cuenca, eds.), Madrid, Fundación Banesto, 1993.

CASTRO, Rosalía de, "Las literatas. Carta a Eduarda", en *Obra completa*. Fundación Rosalía de Castro, Padrón, 1996, págs. 493-495.

CASTRO JIMÉNEZ, M. Dolores, "Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento", en *Cuadernos de Filología Clásica*, 25, 1990, págs. 185-222.

CEBRIÁN GARCÍA, José, *El mito de Adonis en la poesía de la edad de oro*, PPU, Barcelona, 1988.

CÉSAR, Manuel de, "Narcisia, de Juana Castro", en *Los Pedroches. Revista de información comarcal*, nº 8, 1986, pág. 18.

CIPLIAUSKAITÉ, Biruté, (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.

_, "Crítica a Mercuriales" en *World Literature Today*, vol. 78, nº 3-4, 2004, pág. 145.

CIXOUS, Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 1995.

COCO, Emilio, *La poesía de Juana Castro*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1992.

CONDE PARRADO, Pedro y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Llibros del Peixe, Gijón, 2005.

CONTE, Rafael, "La elegancia del equilibrio", suplemento cultural *Babelia* de *El País*, 5 de octubre de 2002.

CORTÉS TOVAR, R., "El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 14, 1998, págs. 269-283.

COSSÍO, J, M^a de, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

CRESPO, P., "Pilar Paz Pasamar, poeta gaditana", en *La Estafeta Literaria*, nº 287, 14 de marzo de 1964.

CRIADO COSTA, Joaquín y SANTÍAS, A., "Juana Castro, de la muerte a la vida en unos versos", *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, II, Córdoba, Diputación Provincial, 1991, págs. 36-41.

CRISTÓBAL, Vicente, "Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano", *Estudios clásicos*, nº 94, 1988, págs. 43-64.

-, "Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas", en J. M^a. Maestre Maestre-J. Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, vol. 1, págs. 377-388.

_, "Ulises y la *Odisea* en la literatura latina", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos, II*, Madrid, 1994, págs. 481-514.

_, "Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Editorial Complutense, Madrid, nº 7, 1994, págs. 57-74.

_, "Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén», *Exemplaria*, nº 1, 1997, págs. 23-41.

_, "Virgilio en Jorge Guillén", *Cuadernos de Filología Clásica-Estudios latinos*, nº 13, 1997, págs. 37-47.

_, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, 2002.

_, "Mitos clásicos en la poesía de Jorge Guillén", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 161-178.

_, "La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica", *Minerva*, nº 26, 2013, págs. 17-51.

CUENCA, Luis Alberto de, "Al margen de *Homenaje*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 318 (1976), págs. 526-541.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Éditions Klincksieck, París, 1968-1980.

DALY, May, *Gyn/Ecology. The metaethics of radical feminism*, The Women's Press. Londres, 1991.

DEBICKI, Andrew, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Ediciones Júcar, Madrid, 1986.

_, "Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero Gitano*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 435-436, 1986, págs. 609-618.

_, *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*, University Press of Kentucky, Lexington, 1994.

_, "Intertextuality, allusion, perspective play and distancing in *Indicios vehementes*", *P/Herversions: critical studies of Ana Rossetti* (Jill Robbins, ed.), Bucknell University Press, Lewisburg, 2004, págs. 88-99.

DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932.

_, *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*, Signo, Madrid, 1934.

_, *Poesía española (Antologías)*, ed. de José Teruel, Cátedra, Madrid, 2007.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco, "La epopeya del laberinto", *El cultural*, 14-11-2002. Consulta online: <http://www.elcultural.es/revista/letras/La-epopeya-del-laberinto/5787>.

_, "El mar en la poesía de Dionisia García", en *Llaves prestadas. Estudios sobre la obra poética y narrativa de Dionisia García*, (Francisco J. Díez de Revenga, ed.), Editora Regional de Murcia, Murcia, 2003, págs. 85-96.

DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier, "Miguel Hernández y la nueva versión de un tema de clásico", *Miguel Hernández* (María de Gracia Ifach, coord.), Taurus, Madrid, 1975, págs. 271-278.

DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la Cultura de fin de siglo*, Debate-Círculo de Lectores, Barcelona-Madrid, 1994.

DONOVAN, Josephine, "Toward a Women's Poetics", *Feminist Issues in Literary Scholarship*, (Shari Benstock, ed.), Indiana University Press, Bloomington, 1987, págs. 99-110.

DREYMÜLLER, Cecilia, "La presencia de la mujer en las antologías poéticas", *Zurgai*, junio 1993, págs. 20-22.

_, "La otra Salomé", *Ínsula*, 578 (1995), pág. 22.

ENRIQUE, Antonio, "Narcisia, de Juana Castro", *Sur Cultural*, 21 de marzo de 1987. pág. 48.

ESCAJA, Tina, "Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20, 1995, págs. 85-100.

ESTEBAN SANTOS, Alicia, "Manuel Altolaguirre. En torno al río de Narciso", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 199-214.

FALCÓ MARTÍ, Ruth, *La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Universidad de Alicante, 2003.

FALCÓN, Lidia, "Mujeres del 98", *El País*, 1 de abril de 1998 (edición *on line*: http://elpais.com/diario/1998/04/01/opinion/891381605_850215.html, consultada 26-11-2014).

FEDELE, Anna, "La provocadora Medea de Christa Wolf. Una figura mitológica de la alteridad representada en clave feminista" en *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino. 1914-1989* (Rosa Rius Gatell, ed.), Universidad de Barcelona, Barcelona, 2006, págs. 25-42.

FELSON-RUBIN, N., *Regarding Penelope. From character to poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1994.

FERNÁNDEZ GALIANO, M., "Los dioses de Federico", *Cuadernos Hispano-americanos*, enero 1968, págs. 31-43.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge y MORA DE FRUTOS, Ricardo, "Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas", *Anuario de estudios filológicos*, nº 27, 2004, págs. 101-119.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Fernando, "La Antigüedad grecolatina en 'Poemas sueltos, I' de Miguel Hernández" [en línea]. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, nº 33, 2006. Disponible en Web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/mhernan.html>.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, "El mito de Ariadna en la poesía contemporánea", *Kleos*, 19, 2010, págs. 397-411.

FERRADANS, Carmela, "La seducción de la mirada: Manuel Vázquez Montalbán y Ana Rossetti", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, nº 1 (otoño 1997), pp. 19-31.

FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de literatura española*, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, Madrid, 1846.

FLOECK, Wilfried, "Mito e identidad femenina: los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX", en *Foro hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 27, 2005, págs. 53-63.

FOSTER, David William (ed.), *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport Connecticut, 1999.

FRAGA IRIBARNE, Ana, *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Horas y horas, Madrid, 1998.

FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.

FREUD, Sigmund, "Introducción al narcisismo", en *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, págs. 65-98.

FUENTES SANTIBÁÑEZ, Paula, "Algunas consideraciones en torno a la condición de la mujer en la Grecia antigua", *Intus-legere: historia*, año 6, nº. 1, 2012, págs. 7-18.

GALA, Candelas, "Locura, amor y escritura en *Paranoia en otoño*", en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro* (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, págs. 62-76.

GALLEGO, Antonio, "Preludio para Aurora Luque", en *Aurora Luque. Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2006, págs. 7-14.

GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa, *Mujer, falange y franquismo*, Taurus, Madrid, 1983.

GARCÍA, Concha, "Tres poetas del noreste", *Zurgai*, junio, 1993, págs. 88-93.

GARCÍA ARMENDÁRIZ, José Ignacio, "A vueltas con Catulo y Gil de Biedma (en especial, *Pandémica*)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 29, nº 2, 2009, págs. 195-215.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "No temerás", *ABC Cultural*, 4 de noviembre de 1994. pág. 8.

GARCÍA FLORINDO, Daniel, "El mito clásico como espacio crítico feminista y espacio lírico femenino en la poesía de Ana Rossetti", en *Mujeres, espacio y poder* (Mercedes Arriaga Flórez y otros, eds.), Arcibel Editores, Sevilla, 2006, págs. 280-290.

GARCÍA GONZÁLEZ, J.J., "Cernuda y los mitos helénicos", en Mercé Puig (ed.), *Tradició clàssica. Actes del XIè Simposi d'Estudis Clàssics. Secció catalana de la SEEC (St. Julia de Lòria - La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993)*, Andorra, 1996, págs. 367-372.

GARCÍA GUAL, Carlos, "Ulises en la literatura española del siglo XX", *Trivium*, nº 5, 1993, págs. 61-67.

GARCÍA HORTELANO, Juan, *El Grupo poético de los años 50*, Taurus, Madrid, 1978.

GARCÍA JAMBRINA, Luis, *La promoción poética de los 50*, Austral, Madrid, 2000, pág. 17.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, "La poesía" en Darío Villanueva et alii, *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1992, tomo 9, págs. 94-248.

_, *La generación del 99*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1999.

GARCÍA MONTERO, Luis, "Elena Martín Vivaldi. La soledad edificada", *Ínsula* nº 730, Octubre 2007, pág. 18.

GARCÍA-POSADA, Miguel, "Los hábitos del artillero", en *Poesía en el campus*, nº 22 (dedicado a Luisa Castro), Universidad de Zaragoza, 1993, págs. 6-7.

GARCÍA ROMERO, Fernando, "Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo", en *Analecta Malacitana*, nº 20.2, 1997, págs. 513-526.

_, "Sobre *Penélope* de Domingo Miras", *Epos*, nº 13, 1997, págs. 55-75.

_, "Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo", *Analecta Malacitana*, 20, 2, 1997, págs. 513-526.

_, "El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos)*, nº 9, 1999, págs. 281-303.

_, "Pervivencia de Penélope", en *El perfil de les ombres* (F. de Martino y C. Morenilla, eds.), Levante Editori, Bari, 2002, págs. 187-204.

_, "El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX", en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2006, págs. 739-755. [También en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos)*, nº 9 (1999), págs. 281-303].

GARCÍA SÁNCHEZ, M., *Las mujeres de Homero*, SEMA, Valencia, 1999.

GARCÍA VALDÉS, Olvido, "El canon y la poesía escrita por mujeres", en *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, (Elsa López, coord.), Cabildo Insular, Lanzarote, 1999, págs. 93-96.

_, "Lo que dice Dafne", prólogo a Juana Castro, *Heredad, seguido de Cartas de Enero*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010, págs. 9-25.

GARZÓN GARCÍA, Encarna, *Trayectoria poética de Juana Castro (1978-1992)*, Tesis Doctoral, edición en microforma, Universidad de Córdoba, 1994.

_, *Temática y pensamiento en la poesía de Juana Castro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1996.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GIL, Luis, "El individuo y su marco social", en Francisco Rodríguez Adrados y otros, *Introducción a Homero*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963, págs. 357-487.

_, "Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)", *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 6, 1974, págs. 135-193.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven, 1979.

GIMFERRER, Pere, "El escritor de hoy y el mundo clásico", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987)*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989, págs. 9-20.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Grasset, París, 1972.

GODARD, Barbara, "Feminism and/as myth: feminist literary theory between Frye and Barthes", en *Atlantis*, 16, 2 (1991), págs. 3-21.

GÓMEZ CANSECO, L., "Lo mitológico en Cernuda", en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX'* (L. Gómez Canseco, ed.), Huelva 1994, págs. 111-134.

GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, "Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea", en *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo* (A. Pedregal y M. González, eds.), KRK Ediciones, Oviedo, 2004, págs. 327-345.

_, "¿Casta, libertina o feminista?", en *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 13, 2005, págs. 99-105.

_, "Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína", en *Estudios Clásicos*, nº 128, 2005, págs. 7-21.

GORDILLO VELASCO, Salud, "Juana Castro y la búsqueda de la identidad en *El extranjero*", en *Desde el sur: el discurso sobre Europa. Actas del X Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Granada, 2007, págs. 229-234.

GUERRA LÓPEZ, Sonia, "Mito y violencia sexuada en las *Metamorfosis* de Ovidio", en María Dolors Molas Font et aliae, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la mujer, Madrid, 2006, págs. 169-176.

GUERRERO CONTRERAS, Carmen, "El mito de Ariadna y Teseo en tres poetas españoles contemporáneos: Ángel Petisme, Víctor Botas y David Pujante", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV, 2001, págs. 223-241.

GUERRERO ORTIGÓN, J., "El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos* 376-378 (1981), págs. 413-438.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 1981.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles, "La voz femenina en la lírica española actual", en *Teoría y análisis de los discursos literarios*, Universidad de Extremadura y Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009, págs. 187-195.

HERNÁNDEZ VISTA, Eugenio, "Ana y la pasión de Dido en el libro IV de la *Eneida*", *Estudios clásicos*, Tomo 10, nº 47, 1966, págs. 1-30.

_, "Virgilio y Miguel Hernández", *Cuadernos de filología clásica*, nº. 4, 1972, págs. 137-150.

HERRERO CECILIA, Juan, "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas", en *Cédille. Revista de estudios franceses*, Monografías 2, 2011, págs. 17-47.

HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días*, trad.de Aurelio Pérez Jiménez, Bruguera, Barcelona, 1975.

HIGHET, Gilbert, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, 1949. Traducción española *La tradición clásica*, FCE, México, 1978.

HILL, Garet S., *Masculine and Feminine. The Natural Flow of Opposites in the Psyche*, Shambhala, Boston-Londres, 1992.

HUALDE PASCUAL, Pilar, "Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea", *Epos*, XVIII, 2002, págs. 105-124.

HUMM, Maggie, *A reader's guide to contemporary feminist literary criticism*, Harvester Wheatsheaf, Londres, 1994.

IRIARTE, Ana, "Mujer y religión: La méter en el umbral del III milenio", en *Studia historica. Historia antigua*, nº 18, 2000, págs. 91-101.

JANÉS, Clara, *La voz de Ofelia*, Siruela, Madrid, 2005.

JABLONSKI, Anja, "El cuerpo femenino en *Narcisia*: fuente de autosuficiencia y de/construcción liberadora", en Ugalde S.K. (ed.), *Sujeto femenino...*, págs. 104-115.

JIMENO DE FLAQUER, Concepción, *La mujer española. Estudios acerca de su educación*. Imprenta de Miguel Guijarro, Madrid, 1877.

JUAN MORENO, Lola, “‘Conversación con Catulo’: intertexto y memoria en la poesía de Aurora Luque”, en *Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular* (Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro , eds.), Renacimiento, Sevilla, 2011, págs. 93-114.

KEEBLE, T., “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, en *Estudios Clásicos*, nº 57, 1969, págs. 83-96.

KOULIANOU-MANOLOPOULOU, Panagiota y FERNÁNDEZ VILLANUEVA, Concepción, “Relatos culturales y discursos jurídicos sobre la violación”, *Athenea Digital*, nº 14, otoño 2008, págs. 1-20. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/470>.

KRAMER, Samuel Noah, *The Sacred Marriage Rite*, Bloomington, Indiana, University of Indiana Press, 1969.

_, *The Poetry of Summer*, Berkeley, University of Berkeley Press, 1979.

KRISTEVA, Julia, “El tiempo de las mujeres”, *Debate feminista*, nº 11, enero, 2005, págs. 343-365. [Original publicado en francés en la revista *34/44*, Universidad de Paris VII, nº 5, 1979, págs. 5-19]

KRUGER-ROBBINS, Jill, “Poetry and Film in Postmodern Spain: The Case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti” *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 22 (1997), págs. 165-179.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel, “Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación”, *Sincronía*, nº 25, invierno 2002.
(<http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>).

LAMPREAVE, Blanca, “El mundo clásico de Antonio Machado”, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, SEEC, 1964, págs. 489-500.

LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.

_, “Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista”, en *Epos, revista de filología*, nº 4, 1998, págs. 9-20.

LASSO DE LA VEGA, V.J.S., “Ética homérica”, en Francisco Rodríguez Adrados y otros, *Introducción a Homero*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963, págs. 291-308.

_, “El mito clásico en la literatura española contemporánea”, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, págs. 405-466.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura II*. Trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1967.

LE BIGOR, Claude, “La forma breve en la obra poética de Ángel González”, *Zurgai*, julio 2005, págs. 122-130, pág. 126.

LIGHTMAN, Marjorie y Benjamin, *Biographical Dictionary of Ancient Greek and Roman Women. Notable Women from Sappho to Helena*, Checkmark Books, Nueva York, 2000.

LIPKING, Laurence, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Universidad de Chicago, Chicago, 1988.

LÓPEZ CABRALES, María del Mar, “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27”, *Letras femeninas*, vol. 24, nº 1-2 (Primavera-Otoño 1998), págs. 173-187.

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, “Influencias de la *Odisea* en Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo”, en *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento* (A. Ruiz y B. Ortega, eds.), Universidad de Burgos, Burgos, 2002, págs. 104-138.

- “Notas sobre la Penélope de la *Odisea*”, *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo* (J. María Nieto Ibáñez, coord.), Vol. 1, León, 2003, págs. 307-334.

_, (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2006.

- (ed.) *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2010.

LÓPEZ GUIL, Itziar, “Rosario de Acuña: la última esperanza”, en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas* (Dolores Romero López et aliae, editoras), Editorial científica internacional, Berna, 2007, págs. 272-285.

LÓPEZ LÓPEZ, Aurora, "Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro", en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, coords.), Universidad de Murcia, Murcia, 1999, págs. 329-338.

_, "El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Itziar Pascual", en *La dualitat en el teatre* (K. Andresen, J. V. Bañuls y F. de Martino, eds.), Levante Editori, Bari, 2000, págs. 207-225.

LUIS, Leopoldo de, *Antología de la poesía social*, Alfaguara, Madrid, 1965.

_, "Introducción" a Carmen Conde, *Mujer sin Edén*, Torremozas, Madrid, 1985, págs. 9-29.

LUJÁN MARTÍNEZ, Eugenio Ramón, "Los devaneos de Erato: el mundo clásico de Ana Rossetti", en *Epos*, XIII, 1997, págs. 77-88.

_, "Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero", *Cuadernos de Filología Clásica-Estudios Latinos* nº 13, 1997, págs. 165-186.

LUQUE, Aurora, "La siesta de Epicuro", en *Aurora Luque. Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2006, págs. 15-33.

MACTOUX, M.M., *Penélope, légende et mythe*, Les Belles Lettres, París, 1975.

MADRID NAVARRO, Mercedes, *La Misoginia en Grecia*, Universidad, Valencia, 1999.

MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier, "Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva", *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, Universidad de Granada, nº 21, 2010, págs. 215-226.

MANTERO, Manuel, "Un homenaje a la memoria", *Nueva estafeta*, nº 47, octubre 1982, en *Díez de Revenga, Ob. cit.*, págs. 165-172.

MAÑAS MARTÍNEZ, María de Mar, "Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el modernismo y la modernidad", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. CLXXXII, nº 719, mayo-junio 2006, págs. 385-397.

_, "Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea", *Amaltea: revista de mitocrítica*, nº 0, 2008, págs. 277-302.

MARC MARTÍNEZ, Isabelle, "Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de Cuenca", en *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea* (coord. por José Manuel Losada Goya), 2010, págs. 529-540.

MARCOS PÉREZ, José M^a, "La pasión del cisne: El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones" en *Minerva: Revista de filología clásica*, Nº 14, 2000, págs. 203-231.

MARINA SÁEZ, Rosa María, "Penélope, Ulises y la "Odisea" en la poesía española contemporánea escrita por mujeres", en *Tropelías, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 12-14, 2001-2003, págs. 271-284.

MARTÍNEZ CARBAJO, Paloma, "Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la Lesbia de Catulo", *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, Vol. 8, Nº. 1-2, 2008, págs. 6-20.

MARTÍNEZ GARCÍA, Óscar, "Fortuna del mito de Teseo: del Renacimiento hasta el siglo XIX", *Estudios Clásicos*, 115, 1999, págs. 51-71.

MARTÍNEZ NADAL, R., "Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda", en *Tradición clásica y siglo XV* (ed. I. Rodríguez Alfageme-A. Bravo García), Madrid, 1986, págs. 37-55.

MARTÍNEZ REDONDO, José Luis, *Poesía femenina (Antología)*, Estudios, Madrid, 1953.

MARTÍNEZ SARRIEGO, Mónica María y LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 30, núm. 2, 2010, págs. 381-413

MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración* (edición de Alda Blanco), Pre-textos, Valencia, 2000.

MARTÍNEZ VICTORIO, Luis, "Narciso y Dioniso en Walter Pater y Oscar Wilde", en *Kleos*, nº 19, 2010, págs. 195-212.

MERLO, Pepa (ed.), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010.

METZLER Linda D., "Imágenes del cuerpo en la poesía de María Victoria Atencia", en *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico* (Sharon Keefe Ugalde, ed.), Huerga y Fierro, Madrid, 1998, págs. 159-169.

MIRÓ, Emilio, *Antología de poetisas del 27*, Castalia, Madrid, 1999.

_, "Mester de vida", en *Poesía en el campus*, número 52, dedicado a Francisca Aguirre, marzo 2007, págs. 8-14.

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.

MOLAS FONT, María Dolors et aliae, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2006.

MOLAS FONT, María Dolors, "Las violencias contra las mujeres en la poesía griega: de Homero a Eurípides", en María Dolors Molas Font et aliae, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2006, págs.. 33-60.

MORAGA GARCÍA, M^a Ángeles, "Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo", *Feminismo/s*, nº 12, diciembre 2008, págs. 229-252.

MORALEJO Juan J., "Influencia de los mitos clásicos en los poetas novísimos", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 365-395.

MORALES, Carlos, "En torno a Mercedes Escolano", artículo on-line: <http://mercedesescolano.jimdo.com/carlos-morales-en-torno-a-mercedes-escolano/> [Consultado 6-1-2015].

MORALES PECO, Montserrat, "La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX", en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (Juan Herrera Cecilia y Montserrat Morales Peco, Coords.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2008, págs. 273-297.

MORENO, María Paz, *El culturalismo en la poesía de Gil-Albert*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2000.

_, "Sujeto lírico femenino e identidad sexual en Ángela Figuera Aymerich y Carmen Jodra Davó", *Letras peninsulares*, Vol. 16, nº 2-3, 2003-2004, págs. 819-835.

MORENO Josefina, "La mujer en *La Eneida*", *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, Universidad de Murcia, Murcia 1984, págs. 395-404.

MORÓN OLIVARES, Eva, "«Rumor de algas y de voces». En torno a un poema de Julia Uceda", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 27, 2009, págs. 185-190.

MOSSE, Claude, *La mujer en la Grecia Clásica*, traducción de Celia María Sánchez, Nerea, Madrid, 1986.

MOYANO, Pilar, "Sociedad y autorrepresentación en el discurso poético de la española/cordobesa", en *Presencia de la mujer hispana en las letras, las ciencias y las artes*, (Jorge H. Valdivieso y otros, eds.), Phoenix (Arizona), Orbis Press, 2004, págs. 140-149.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, "Mujeres en la producción artística española del siglo XX", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, vol. 28, págs. 97-117.

NALBONE, Lisa, "La visión ginocéntrica de *Mientras los hombres duermen* de Carmen Conde", *Hispania*, vol. 94, nº 2, junio 2011, págs. 229-239.

NEWTON, Candelas, "Mitopoesis, revisión y delirio en *Creciente fértil*, de Clara Janés", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 19, No. 1 (Otoño 1994), pp. 109-120.

NICOLÁS PEDRAZ, M^a Pilar, "Leda y el cisne en la musivaria romana" en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 12, 1999, págs. 347-387.

NIEBLYLSKI, Dianna, ver Sharon K. Ugalde (ed.), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, cit. *infra*.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, "Penélope no es lo que era; Mitos femeninos en la última literatura escrita por mujeres", en *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad* (María Carmen Sevillano San José, coord.), Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2005, págs. 329-341.

OLIVÁN, Lorenzo, "Palabras verdaderas", en *Poesía en el campus*, número 52, dedicado a Francisca Aguirre, marzo 2007, págs. 5-7.

OLIVIO JIMÉNEZ, José, *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea. 1960-1970*, Rialp, Barcelona, 1973.

ORTEGA, Antonio, "Entre el hilo y la madeja: Apuntes sobre poesía española actual", *Zurgai*, julio 1997, págs. 42-50.

OSAN, Ana, "Narcisia: partenogénesis y la nueva mujer", en S. K. Ugalde (ed.), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, págs. 88-103.

OSTRIKER, Alicia, "The thieves of language: Women poets and revisionist mythmaking", en *Signs*, vol. 8, nº 1, 1982, págs. 68-90. [También en *The New Feminism Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, (Elaine Showalter, ed.), Virago, Londres, 1986, págs. 314-338].

_ *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986.

OVIDIO, *Las Metamorfosis*, traducción de Federico Carlos Sainz de Robles, Espasa-Calpe, Madrid, 1980 (4ª ed.).

PABÓN DE ACUÑA, Carmen Teresa, "Mitos clásicos en Juan Ramón Jiménez", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 113-122.

PALMA, Juan, "Aurora Luque. El fervor de Grecia" (Entrevista), *Clarín. Revista de nueva literatura*. nº 16, 1998, pág. 24.

PALOMERO, Mª Pepa, *Poetas de los 70, Antología de la poesía española contemporánea*, Hiperión, Madrid, 1987.

PEJENAUTE RUBIO, Francisco, "La cara y el envés de la trama: el mito clásico en Dámaso Alonso", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 245-259.

PÉREZ, Janet, "Mujer, mujeres y género. Las voces poéticas en Juana Castro", en Ugalde, S.K., (ed.), *Sujeto femenino...*, págs. 32-45.

PÉREZ-BUSTAMENTE MOURIER, Ana-Sofía, “Ana Rossetti, cronista del paraíso (“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”)”, en *Comentarios de textos: poetas del siglo XX* (Francisco Díaz de Castro, ed.), Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, págs. 259-298.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *La generación de 1936. Antología poética*, Taurus, Madrid, 1976.

PERSIN, Margaret, “Alegorías del deseo, muerte y rescate en *Arte de cetrería*”, en Ugalde, S.K., (ed.), *Sujeto femenino...*, págs. 116-130.

-, “Mujer y ciudadanía: los casos de Concha Zardoya y Juana Castro”, en *Lectora*, nº 15 (2009), págs. 117-134.

POMEROY, Sara, *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres de la Antigüedad Clásica*, traducción de Ricardo Lezcano Escudero, Akal, Madrid, 1987.

PONT, Antonio Ramón, “Referencias clásicas griegas y latinas en Miguel Hernández”, *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992/ coord. por José Carlos Rovira Soler, Vol. 2, 1993, págs. 551-558.

POPOV, Nadejda V., “Escribiendo en agua: Catulo 70 y 72”, *Nova tellus*, vol. 21, nº 2, 2003, págs. 93-11.

PRIETO GRANDAL, María Victoria, “Bienamadas imágenes de Atenas (influencias de la poesía grecolatina en Jaime Gil de Biedma)”, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del Congreso Internacional (La Habana, 1-5 de diciembre de 1998)* (María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1999, págs. 232-242.

PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Escritos. Circulares. Discursos*, Madrid, 1943.

RAGUÉ-ARIAS, María José, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1992.

RAMOS JURADO Enrique A., “El mito clásico en la obra de Rafael Alberti”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 231-244.

REBOLLO ESPINOSA, María José y NÚÑEZ GIL, Marina, "Tradicionales, rebeldes, precursoras: instrucción y educación de las mujeres españolas a través de la prensa femenina (1900-1970)", *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 26, 2007, págs. 181-219, pág. 190.

RICO, Manuel, "Sin problemas de convivencia", Suplemento *Babelia* de *El País*, 31 de enero de 2004. Consulta *on line* (28-2-2015):
http://elpais.com/diario/2004/01/31/babelia/1075510227_850215.html.

ROCHA Y FIGUEROA, Gómez de la, *Traducción de la Filosofía Moral de Manuel Thesauro*, Barcelona, 1692.

RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio, "El mundo clásico en Machado: la voz de Homero", en *Los clásicos como pretexto* (coord. I. Rodríguez Alfageme), Editorial Coloquio, Madrid, 1988, págs. 13-45

_, "Apuntes para una historia del mito en la literatura española: de la Ilustración al siglo XX", en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2006, págs. 711-737.

_, "Mitos en Antonio Machado", en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 97-112.

ROMANO COLANGELI, Maria, *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, Pàtron, Bolonia, 1964.

ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Anthropos, Barcelona, 1998.

ROSAL NADALES, María, *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2006.

_, "Las poetas de fin de siglo. Aspectos formales", *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXIII, 2010, págs. 239-251.

ROSES, Joaquín, "La *Ariadna* de Salcedo Coronel y el laberinto barroco", *AISO, Actas II*, 1990, págs. 887-894.

- ROSSETTI, Ana, *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2006.
- RUBIERA CANCELAS, Carla, “Mujeres y hombres como víctimas de sacrificio en las tragedias de Eurípides. Lecturas desde el género”, *Arys*, nº 9, 2011, págs. 99-118.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología Clásica*, Gredos, Madrid, 1982.
- RUIZ ESTEBAN, Yolanda, *El mito de Narciso en la literatura española*, Tesis doctoral, UCM, Madrid, 1990.
- RUIZ PÉREZ, Ángel, “Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, nº 29, 2004, págs. 283-306.
- SAURA, Aurora, “La escritura como problema personal”, en *Colibrí florido: escribir en Murcia, 1989*, (Victorino Polo García, coord.), Quinto Centenario, Murcia, 1991, págs. 187-191.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, “Autobiografía y mitología: la vida a través del mito clásico en la poesía de Juana Castro”, en *Poesía histórica y (auto)biografía (1975-1999)* [José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds.], Visor, Madrid, 2000, págs. 555-569.
- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán “Entre el *Lamento de Andrómeda* y la *Desolación de la quimera*: mito y poesía en Luis Cernuda”, en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, (Juan Antonio López Férez, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2010, tomo I, págs. 215-229.
- SANTIAGO ÁLVAREZ, Rosa-Araceli y OLLER GUZMÁN, Marta, “Relaciones con el exterior en el mundo griego antiguo: tempranos ejemplos de activa participación de la mujer”, *Minerva* nº 24 (2011), págs. 99-112.
- SANZ MORALES, Manuel, *Mitógrafos griegos*, Akal, Madrid, 2002.
- SANZ PASTOR, Marta (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- SCHNIEBS, A. y NASTA, M., “Discurso femenino y persuasión en la *Eneida*”, en *El discurso femenino en la literatura grecolatina* (E. Caballero, E. Huber y B. Rabaza, coords.), Homo Sapiens, Rosario, Santa Fe (Argentina), 2001, págs. 359-378.

SENDER BEGUÉ, Rosalía, *Luchando por la liberación de la mujer: Valencia, 1969-1981*, Universidad de Valencia, Valencia, 2006.

SEZNEC, J., *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, traducción de Juan Aranzadi, Taurus, Madrid, 1983.

SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.

-, "Toward a Feminist Poetics", en *Women's Writing and Writing About Women*, Croom Helm, Londres, 1979.

SILES, Jaime, "Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización", en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Orígenes, Madrid, 1991, págs. 141-167.

STANFORD, W. B., *The Ulysses Theme*, Oxford University Press, 1963.

SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M., *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, León, Universidad, 2008.

TALAVERA ESTESO, Francisco, "La figura de Cibeles en la mitografía latina: de Varrón a Isidoro de Sevilla", *Revista de Estudios Latinos*, nº 4, 2004, págs. 125-151.

TÉLLEZ RUBIO, Juan José, "Está sola y busca. Aproximaciones hacia la poesía de Ana Rossetti", *Zurgai*, Junio 1993, págs. 82-87.

TORÉS, Alberto, "Preliminares" en María Victoria Reyzábal, *Cosmos*, Málaga, 1999, págs. 7-11.

TORRAS, Meri, "Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades *especuladas*. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo", en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº 2, 2007, pág. 6. [Artículo en línea: Artículo en línea: http://www.uv.es/extravio/pdf2/m_torras.pdf].

TRAVER VERA, Ángel Jacinto, "El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 11, 1996, págs. 211-234.

UGALDE, Sharon K., "La subjetividad desde 'lo otro' en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés", en *AIH, Actas X*, 1989, págs. 307-315.

_, "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca", en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.

_, *Conversaciones y poemas*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

_, "El poema largo femenino en la España actual", *AIH, Actas IX*, 1992, págs. 173-180.

_(ed.), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002.

_, "El marco, el retrato, la danza y la espada/palabra: Salomé en *No temerás*", en Ugalde, S.K. (ed.), *Sujeto femenino...*, págs. 144-155.

_, "Las poetas de los 50, 60 y 70", en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de mujeres poetas* (Ángeles Mora, ed.), Universidad de Granada, Granada, 2003, págs. 127-139.

_(ed.), *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Hiperión, Madrid, 2007.

_, "Configuraciones nómadas en la poesía de María Victoria Reyzábal", en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº. 29, 2013, págs. 13-20.

VALVERDE OSÁN, Ana, *Nuevas historias de la tribu: el poema largo y las poetas españolas del siglo XX*, Peter Lang, Nueva York, 2007.

VELANDO CASANOVA, Mónica, "La RAE y la violencia de género: reflexiones en torno al debate lingüístico sobre el título de una ley", *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. II, 2005, págs. 107-124.

VELASCO LÓPEZ, M^a del Henar, "Lecturas del mito de Meleagro", en *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 17 (2004), págs. 31-83.

VIDAL, Antonia María, *Cien años de poesía femenina española e hispano-americana*, Editorial Olimpo, Barcelona, 1943.

VILLENA, Fernando de, *Pensil de rimas celestes*, Ámbito literario, Barcelona, 1980.

VILLENA, Luis Antonio de, *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Pre-textos, Valencia, 1997.

_, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa de la última poesía española*, Pre-Textos, Madrid, 2000.

VIRTANEN, Ricardo, "Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 187, nº 750, julio-agosto 2011, págs. 783-791.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, "Sobre un trasfondo de violencia: presencia de Ulises en la literatura francesa contemporánea", en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (Juan Herrera Cecilia y Montserrat Morales Peco, Coords.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2008, págs. 77-88.

WILCOX, John C.: "Clara Janés: hacia su poemario de los años 80", *AIH. Actas X*, 1989, págs. 353- 361, pág. 358. Consulta en línea:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_038.pdf.

_, "Visión y revisión en algunas poetas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andreu, Luisa Castro y Almudena Guzmán", en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, págs. 95-113.

_, "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 14, nº. 3, primavera 1990, págs. 525-540.

_, *Women poets of Spain, 1860-199: Toward a Gynocentric Vision*, The University of Illinois Press, Urbana, 1997.

_, "Ana Rossetti's Dioscurus: Twin voices for two selves", en *P/Herversions: critical studies of Ana Rossetti* (Jill Robbins, ed.), Bucknell University Press, Lewisburg, 2004, págs. 100-119.

WOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Broadview Press, Ontario, 2001.

WOLKSTEIN, Diane y Samuel Noah Kramer, *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Summer*, HarperCollins, New York, 1983.

ZARAGOZA GRAS, Joana, “La mujer como sujeto pasivo de la literatura griega”, en María Dolores Molas Font et aliae, *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2006, págs. 10-32.

ZARDOYA, Concha, *Poesía española del siglo XX (Estudios temáticos y estilísticos)*, Gredos, Madrid, 1974.

ZHENJIANG, Zhao (ed.), *Antología de la poesía femenina de España en el siglo XX* [bilingüe español-chino], Pekín, Universidad de Pekín, 2002.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, “Quevediana de Amparo de Amorós (1988). Homenaje a Quevedo y reescritura poética”, *Criticón*, nº 74, 1998, págs. 155-166.

ZUBIA (Grupo), *Primera antología poética*, Editorial Católica Española, Sevilla, 1972.

8. ÍNDICES.

8.1. Menciones a personajes mitológicos en los poemarios estudiados.

Se indica, ordenados alfabéticamente, el título del poema, la autora, el libro al que pertenece y la página donde aparece la mención, según las ediciones que se han reseñado en el apartado 7.1. Los números separados por un guión indican que la mención aparece en todas esas páginas. Cuando ha sido posible consultarla, se cita por la primera edición de la obra. En caso contrario, se indica entre corchetes el volumen de obras completas al que se ha recurrido. No se han recogido menciones de nombres mitológicos cuando indican lugares (como la “casa del Fauno” de Pompeya) o conceptos contemporáneos, genéricos o lexicalizados que no remiten a un contexto clásico reconocible (sirenas, ninfas, sátiros). Sólo se han reseñado los poemas en los que aparece la mención nominal específica y no aquellos en los que se alude a mitos sin citarlos, aunque sean fácilmente reconocibles, ni siquiera cuando constituyen el motivo de la composición.

ADONIS

- “Réplica de Adonis desde la muerte”, Aurora Luque: *Problemas de doblaje*, 41.
- “Venus y Adonis”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 49-50.

AFRODITA

- “Afrodita”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 35.
- “Amor y Psique”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 14.
- “Cabello de Venus”, Clara Janés: *Lapidario*, 35.
- “De la vida anterior”, Elisabeth Mulder: *Sinfonía en rojo*, 35.
- “Ella no es Pomona”, Juana Castro: *Narcisia*, 59.
- “Hera me prometió...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 24.
- “Himno”, Aurora Luque: *Carpe noctem*, 58.
- “Octava lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 26.
- “Poderosa Afrodita”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 40-41.
- “Undécima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 35.

AGAMENÓN

- "Hoy he descubierto mi primera cana...", Almudena Guzmán: *Zonas comunes [El jazmín la noche, 378]*.

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope, 23*.

ALCÍNOO

- "¿Por qué, Atenea...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí, 59*.

- "Undécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope, 34*.

AMAZONAS

- "Gineceo", Juana Castro: *Narcisia, 41*.

ANDROGEO

- "La medicina cura todos los dolores humanos...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí, 16*.

ANDRÓMACA

- "Hasta el año décimo...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto, 37*.

ANFÍNOMO

- "Penélope", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides, 25*.

ANFITRITE

- "Anfitrite, esposa mía...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí, 21*.

ANTÍGONA

- "Antígona", Julia Uceda: *Sin mucha esperanza [En el viento, hacia el mar, 149]*

- "Mi origen es Antígona", Ana María Navales: *En las palabras, 29*.

- "Wau", Carmen Gómez Ojea: *En la penumbra de la cuaresma, 20*.

ANTÍNOO

- "Undécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope, 33*.

ANTÍPATOR

- “Duelo homérico”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 11.

APOLO/ FEBEO/FEBO

- “¿Por qué, Apolo, tratas de incorporarme...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 40.
- “Con la mente puesta en las estrellas...”, Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 87.
- “Con sangre...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 25.
- “Dafne”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 45.
- “En tu escritura imitarás mis lamentos...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 43.
- “Es entonces...”, Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 20.
- “Lira de Apolo”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 54.
- “No quiero tu Eubea...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 31.
- “Pájaros de primavera”, Rafaela Redondo: *Memoria de las estaciones*, 24.
- “Retrato gongorino”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 16.

AQUERONTE

- “Los antiguos cerca de Capri...”, Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 44.

AQUILES

- “Del prestigio del demonio”, Ana Rossetti: *Devocionario [La ordenación]*, 160].
- “Duelo homérico”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 11.
- “El extranjero”, Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 161]
- “LXVII”, Ana María Navales: *Hallarás otro mar [Travesía en el viento]*, 117].
- “Séptima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 23.

ARACNE

- “Como tela de araña”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 30.
- “Misterios eleusinos”, Juana Castro: *Narcisia*, 42.

ARES

- “Al mar que avistaron los diez mil”, Ana Rossetti: *Otros poemas [La ordenación]*, 95].
- “Soy de una divina stirpe...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 38.

ARETE

- "Undécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 34.

ARETUSA

- "Misterios eleusinos", Juana Castro: *Narcisia*, 42.

ARGONAUTAS

- "Argonauta", María Sanz: *Aves de paso*, 44.

ARGOS/ARGO

- "Argo", Juana Castro: *El extranjero*, 20.
- "La forma transfigurada", Ana Rossetti: *Poemas sueltos [La ordenación, 274]*.
- "Penélope", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 25.

ARIADNA

- "Anuncios", Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 51.
- "Ariadna en su laberinto", Silvia Ugidos: *Las pruebas del delito*, 50.
- "Aspidiscus cristatus", Clara Janés: *Lapidario*, 38.
- "Constanza, III", Clara Janés: *En busca de Cordelia y poemas rumanos*.
- "Era en Creta donde se hallaba el Laberinto...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 61.
- "Otra historia de Creta", Aurora Sanz: *Monteagudo* (nº. 66, 1979), 28.
- "Que siempre ha sido así...", Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 68.
- "Rosal chino", Almudena Guzmán, *Calendario*, 20.
- "Sin Ariadna", Aurora Luque: *Problemas de doblaje*, 24.
- "Síntesis de Ariadna", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 20.
- "Sobre el crepúsculo inviolado y azul...", Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 63.
- "Sueño de arena", Marina Aoiz Monreal: *Fragmentos de obsidiana*, 76.
- "Todos soportamos suplicios imposibles de explicar...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 62.
- "Ya no vienes Ariadna", Amalia Iglesias: (inédito) [*Las diosas blancas*, 213].
- "Ya no vienes Ariadna...", Amalia Iglesias: Inédito [*Las diosas blancas*, 213].

ÁRTEMIS/ ARTEMISA

- “¿Qué emblemas, estandartes y atributos posees...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 33.
- “Bautismo”, Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 31.
- “Llama”, Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 52.
- “Me apartaron del amor las inclemencias...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 15.
- “Meleagridas”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 43.
- “Triunfo de Ártemis sobre Volupta”, Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato* [*La ordenación*, 83].

ATALANTA

- “Misterios eleusinos”, Juana Castro: *Narcisia*, 42.

ATLANTE

- “Atlantes”, Elsa López: *Mar de amores* [*A mar abierto*, 300].
- “Leo lo que escribí de ti y de mí...”, Almudena Guzmán: *Calendario*, 19.

ATENEA

- “¿Por qué, Atenea...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 59.
- “Atenea lemnia”, Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 23.
- “Bautismo”, Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 31.
- “Después del saqueo y la destrucción...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 46.
- “Grave y serena...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 48.
- “Hera me prometió...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 24.
- “Me decías tras la toma de peyote...”, Andrea Luca: *En el banquete* [*Las diosas blancas*, 168]

[Palas]

- “Como tela de araña”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 30.
- “De la vida anterior”, Elisabeth Mulder: *Sinfonía en rojo*, 35.
- “Sólo tú podrías doblar unas flechas y un arco...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 60.
- “Venus, Palas, Juno...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 17.

ATLAS/ ATLANTE

- "Atlantes", Elsa López: *Mar de amores* [A mar abierto, 300]
- "Causa incausada", Juana Castro: *Narcisia*, 14.
- "Leo lo que escribí de ti y de mí...", Almudena Guzmán: *Calendario*, 19.

BERENICE

- "Cabellera de Berenice", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 15.

CALÍOPE

- "Ella no es Pomona", Juana Castro: *Narcisia*, 59.
- "El sueño", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

CALIPSO

- "Acuarela", Aurora Luque: *Carpe mare*, 23 [= "La mirada de Ulises", *Transitoria*, 22].
- "La hospitalidad es un pacto perpetuo...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 58.
- "Ulises", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 35.
- "Vienes de la isla del Sol...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 14.

CÁNACE

- "Heroida. Cánace y Macareo", Angelines Maeso: *Abacanto* [Las diosas blancas, 116-117]

CARONTE/ CARÓN

- "Caronte cogió la moneda colocada...", Mercedes Escolano: *Estelas*, 16.
- "Si fue inútil el paso de Carón...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 75.

CASANDRA

- "Casandra", María Rosal: *Sibila* [Ellas tienen la palabra, 401].
- "Cuando mueren los héroes principales...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 45.
- "Lo que no vemos", Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 25.
- "Profecía", Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 17.
- "XL", María Victoria Reyzábal: *Ficciones y leyendas*, 52.

CASTALIA

- “Misterios eleusinos”, Juana Castro: *Narcisia*, 42.

CÁSTOR

- “Castor y Pólux”, Josefa Parra: *Elogio de la mala yerba*, 16.
- “Castor y Pólux renacen frente a ti”, Elsa López: *Inevitable océano [A mar abierto, 129]*

CENEO

- “Metamorfosis”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 32.

CENTAUROS

- “Eras centauro por herencia materna...”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 59.
- “Irremediable y circular Centauro”, Julia Otxoa: *Centauro*, 23.
- “LXVIII”, Ana María Navales: *Hallarás otro mar [Travesía en el viento, 118]*.
- “Para convertirme en inmortal ya hay dioses...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 22.
- “Regina pacis”, Juana Castro: *Narcisia*, 26.

CERBERO

- “La Sibila desvela la conciencia de la ciudad”, Rosa Díaz: *La doncella cincelada [La palabra vivida, 129]*.

CERES

- “En busca de Cordelia”, Clara Janés: *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, 13.

CIBELES

- “Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”, Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato [La ordenación, 57]*.

CÍCLOPES

- “Cíclope en Taganana”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 29.

CIPRIS

- "Cipris no me prometió nada...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 12.

CIRCE

- "Circe esgrime un argumento", Silvia Ugidos: *Las pruebas del delito*, 52.
- "Circe, la de la hermosa voz", Juana Castro: *El extranjero*, 65.
- "Decimosexta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 51.
- "Ítaca", Teresa Ortiz: *La rosa de San Juan*, 26.
- "La bienvenida", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 34.
- "Protegido del hechizo por los dioses...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 56.
- "Sistema poético", Cristina Peri Rossi: *Europa después de la lluvia*, 89.
- "Ulises", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 35.

CLÍO

- "El sueño", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

CLITEMNESTRA

- "¿Qué emblemas, estandartes y atributos posees...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 33.

CRONO

- "Anánke", Julia Uceda: *Sin mucha esperanza [En el viento, hacia el mar]*, 129]

DAFNE

- "Dafne", Elena Martín Vivaldi: Arco en [*Tiempo a la orilla*, 213].
- "Dafne", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 45.
- "Ella no es Pomona", Juana Castro: *Narcisia*, 59.
- "La palmera arrancada", Pilar Paz Pasamar: *Sophia [Ave de mí, palabra fugitiva]*, 557].

DÁNAE

- "Danae", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 59-60.
- "Danae", Rosa Romojaro: *Agua de luna*, 58.
- "Psique", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 37.

DANAIDES

- “Ella no es Pomona”, Juana Castro: *Narcisia*, 59.
- “Sanguinis”, Juana Castro: *Narcisia*, 32.

DÉDALO

- “Anuncios”, Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 50.
- “El ascensorista”, Pilar Paz Pasamar: *La torre de Babel y otros asuntos [Ave de mí, palabra fugitiva, 377]*.

DEMÉTER

- “Misterios eleusinos”, Juana Castro: *Narcisia*, 42.

DIANA

- “Beth”, Carmen Gómez Ojea: *En la penumbra de cuaresma*, 13.

DIDO

- “Dido pasa de largo”, Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 38.
- “Fama la impía te avisó, Dido...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 50.

DIOMEDES

- “Séptima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22.

DIONISO

- “La tragedia es perfecta...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 49.

DOLIO

- “Ya no quiere sentarse ante la puerta...”, Ángela Reyes: *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola*, 53-54.

EDIPO

- “Reflexiones sobre una historia para niños”, Elsa López: *Poemas de Cherry Lane [A mar abierto, 217]*.
- “Un Edipo complejo”, Inmaculada Mengíbar: *Pantalones blancos de franela*, 31.

ELECTRA

- “El rey de Micenas fue asesinado por su esposa...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 51.
- “Sweeney agonistes”, Noni Benegas: *La balsa de la Medusa*, 82.
- “Wau”, Carmen Gómez Ojea: *En la penumbra de la cuaresma*, 20.

ENEAS

- “Cuando mueren los héroes principales...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 45.

ENONE

- “Séptima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22-23.

ERATO

- “El sueño”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

ERINIAS

- “Erinias”, Aurora Luque: *La siesta de Epicuro*, 17.
- “Retrato gongorino”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 17.

ERIS

- “En medio del banquete...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 23.

EROS/ AMOR/ CUPIDO

- “A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo”, Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato [La ordenación, 71]*.
- “A Sebastián, virgen”, Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato [La ordenación, 67]*.
- “Amor y Psique”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 13.
- “Anacreónica”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 27.
- “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal”, Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato [La ordenación, 68]*.
- “Eros se explica un poco”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 39.
- “Erosiones”, Pilar Paz Pasamar: *Sophia [Ave de mí, palabra fugitiva, 570]*.
- “Psique”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 37.

- "Psique", María Sanz: *Aves de paso*, 26.
- "Psiquis y Eros", Elena Martín Vivaldi: *El alma desvelada [Tiempo a la orilla]*, 86].
- "Triunfo de Ártemis sobre Volupta", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato [La ordenación]*, 84].

ESFINGE

- "La casa Cabrera tiene una puerta grande", Elsa López: *La casa Cabrera [A mar abierto]*, 147]
- "La Esfinge", Elisabeth Mulder: *Sinfonía en rojo*, 152.
- "Libérame del hondo presagio de la muerte...", Josefa Parra: *Elogio de la mala yerba*, 18.
- "LXVIII", Ana María Navales: *Hallarás otro mar [Travesía en el viento]*, 118].

ESTIGIA

- "Ella no es Pomona", Juana Castro: *Narcisia*, 59.
- "Impedía vislumbrar la espesa niebla...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 49.
- "Los antiguos cerca de Capri...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 44.
- "Superada la Estigia y el límite de Dite...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 58.

EURICLEA

- "Decimocuarta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 43.
- "Decimosexta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 50.
- "Euriclea, la que amamanta", Juana Castro: *El extranjero*, 45.
- "Octava lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 25.

EURÍDICE

- "Eurídice", Clara Janés: *Antología personal (1959-1979)*, 87-88.
- "Ya no soy el corcel...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 60.

EURO

- "Euro, que sopla del oriente", Juana Castro: *El extranjero*, 21.

EUTERPE

- "El sueño", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

FAMA

- "Fama la impía te avisó, Dido...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 50.

FAUNOS

- "LXVIII", Ana María Navales: *Hallarás otro mar* [*Travesía en el viento*, 118].

FEBEA

- "Sobre tus pestañas", Rosa Ángeles Fernández: *Idolatría* [*Las diosas blancas*, 134].

FÉNIX (Ave)

- "La foto ave fénix", Noni Benegas: *La balsa de la Medusa*, 57.

FILOCTETES

- "La medicina cura todos los dolores humanos...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 16.

- "La serpiente que ulcera a Filoctetes", Aurora Luque: *La siesta de Epicuro*, 18.

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22-23.

FORTUNA

- "Después del saqueo y la destrucción...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 46.

- "Retrato gongorino", Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 17.

FURIAS

- "El rey de Micenas fue asesinado por su esposa...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 51.

GALATEA

- "La gruta de Polifemo", Elsa López: *La fajana oscura* [*A mar abierto*, 172]

- "Galatea", Amalia Bautista: *Cárcel de amor* [*Tres deseos*, 62].

GANIMEDES

- "Yo, Zeus...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 20.

GERIÓN, TOROS DE

- "La doncella de aire", Rosa Díaz: *La doncella cincelada* [*La palabra vivida*, 110].

GORGONA

- "Murmullos en la habitación de al lado", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato* [La ordenación, 70].

GRACIAS

- "Llego al recuerdo como silente gozo llega...", Rosaura Álvarez: *De aquellos fuegos sagrados*, 57.

- "Hiporquema", Aurora Luque: *Problemas de doblaje*, 33.

- "Se ha parado el reloj, en una hora...", Rosaura Álvarez: *De aquellos fuegos sagrados*, 95.

HADES

- "Cada día baja el águila...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 69.

- "Hades", Juana Castro: *El extranjero*, 35.

- "Oh, Hades...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 19.

- "QOF", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 19.

- "Ya no soy el corcel...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 60.

- "Ya te cubre la nieve...", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 61.

HÉCATE

- "Aleph", Carmen Gómez Ojea: *En la penumbra de cuaresma*, 11.

- "Dáleth", Carmen Gómez Ojea: *En la penumbra de cuaresma*, 17.

HÉCTOR

- "Del mar brota entonces lo desconocido...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 30.

- "Había hecho planes de memoria y olvido...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 33.

- "Hasta el año décimo...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 37.

- "La garza maldita está con esa herida...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 32.

- "La humillación de las horas...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 23.

- "La madre de Héctor", María Victoria Atencia: *El coleccionista* [La señal,]

- "Las musas inquietantes", Cristina Peri Rossi: *Europa después de la lluvia*, 59-60.

- "Lucha Héctor con su memoria...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 31.

- "Luchamos hasta el anochecer de los días...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 36.

- "Una procesión de dudas ilumina mi oscuridad...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 61.

HEFESTO

- "Brocal de pozo", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 168]

HELENA

- "El extranjero", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 161]

- "En busca de Cordelia", Clara Janés: *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, 16.

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22-23.

HELIO

- "Helios", Juana Castro: *El extranjero*, 52.

HERA

- "Hera me prometió...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 24.

HERACLES

- "Eres un arquero muy famoso...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 26.

- "Heracles, yo también he cumplido...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 30.

HERMES

- "Aviso de correos", Aurora Luque: *Transitoria*, 28.

- "Caduceo de Hermes", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 52.

- "Hermes, el mensajero", Juana Castro: *El extranjero*, 30.

HIPNO

- "Por poseer el sueño en que me huyes...", Clara Janés: *Creciente Fértil*, 26.

ICARIO

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22.

ÍCARO

- "Anuncios", Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 51.
- "Camaradas de Ícaro (I)", Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 9.
- "Camaradas de Ícaro (II)", Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 70.
- "Cercos continuos", María Victoria Atencia: *El coleccionista [La señal,]*
- "El ascensorista", Pilar Paz Pasamar: *La torre de Babel y otros asuntos [Ave de mí, palabra fugitiva, 377]*.
- "Ícaro", Inmaculada Mengíbar: *Pantalones blancos de franela*, 28.
- "Ni cortando la cabeza a todas mis angustias y tormentos...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 68.
- "Precursor", Cristina Peri Rossi: *Europa después de la lluvia*, 87.
- "Síntesis de Ariadna", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 21.

IFIGENIA

- "¿Qué emblemas, estandartes y atributos posees...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 33.
- "Wau", Carmen Gómez Ojea: *En la penumbra de la cuaresma*, 23.

IO

- "Misterios eleusinos", Juana Castro: *Narcisia*, 42.

ÍTACA

- "Ahora que te has ido...", Ángela Reyes: *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola*, 11.
- "Decimosexta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 53.
- "Desde fuera", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 16-17.
- "Duodécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 36.
- "El oráculo", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 21.
- "El reino de Ítaca", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto, 168]*.
- "El viento de Ítaca", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 30-31.
- "Emprendí el camino...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 11.
- "Ginandria", Juana Castro: *Narcisia*, 46.
- "Ítaca no existe", Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 35.
- "Ítaca, la rodeada", Juana Castro: *El extranjero*, 54.
- "Ítaca", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 14-15.

- "Ítaca", Teresa Ortiz: *La rosa de San Juan*, 26.
- "La bienvenida", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 34.
- "Los camaradas", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 19.
- "Naufragio", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto, 157]*.
- "Penélope", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 25.
- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 23.
- "Triste fiera", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 13.
- "Ulises se embarca hacia Ítaca", Mercedes Escolano: Inédito [*Las diosas blancas*, 221].
- "Ulises", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 36.
- "Undécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 35.
- "Viaje de retorno", Josefa Parra: *Geografía carnal*, 21.
- "Vienes de la isla del Sol...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 14.
- "Y de repente, Ítaca", Josefa Parra, *Elogio de la mala yerba*,

JACINTO

- "Jacinto", Elena Martín Vivaldi: *Poemas inéditos [Tiempo a la orilla, 503]*.
- "Retrato gongorino", Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 16.

JASÓN

- "A lecturas de Ovidio infiernos particulares", Rosa Romojaro: *Agua de luna*, 27.

JUNO

- "Venus, Palas, Juno...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 17.

JÚPITER

- "Cuerpo de antorcha", Dionisia García: *Mnemosine [Tiempos del cantar, 142]*.

LABERINTO DE CRETA

- "Alarga tu lengua hasta donde yo estoy...", Andrea Luca: *En el banquete [Las diosas blancas, 167]*
- "Era en Creta donde se hallaba el Laberinto...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 61.
- "Rosal chino", Almudena Guzmán, *Calendario*, 20.

- "Todos soportamos suplicios imposibles de explicar...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 62.

LAERTES

- "Décima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 30.
- "Decimosexta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 52-53.
- "Decimotercera lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 39, 41.

LEDA

- "Candilejas", Juana Castro: *La bábola*, 42.
- "Divertimento erótico", Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 19.
- "Leda cautiva", Clara Janés: *Vivir*, 55.
- "Leda", María Sanz: *Aves de paso*, 15.
- "Leda", María Victoria Atencia: *El coleccionista [La señal,]*
- "Psique", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 37.
- "Tomando la forma de un hermoso cisne...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 77.
- "Villa de los misterios", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto, 169]*

LESTRIGONES

- "Lestrigones", Juana Castro: *El extranjero*, 38.

LETEO

- "El río subterráneo", Aurora Luque: *Carpe noctem*, 29.
- "Si fue inútil el paso de Carón...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 75.

LOTÓFAGOS

- "Contra los lotófagos", Aurora Luque: *La siesta de Epicuro*, 15.
- "Lotófagos", Juana Castro: *El extranjero*, 60.
- "Lotófagos", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 61.

MACAREO

- "Heroida. Cánace y Macareo", Angelines Maeso: *Abacanto [Las diosas blancas, 116-117]*.

MEDEA

- “Dies irae”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 34.
- “Medea”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 26.
- “Sweeney agonistes”, Noni Benegas: *La balsa de la Medusa*, 82.
- “Venganza”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 28.
- “Virtualidad de Medea”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 23.

MEDUSA

- “Grave y serena...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 48.

MELANTE

- “Decimocuarta lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 43.

MELEÁGRIDES

- “Meleagridas”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 43.

MELPÓMENE

- “El sueño”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

MENELAO

- “Séptima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 23.

MERCURIO

- “Sandalias de Mercurio”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 11.
- “Todavía te deseo, sueño del irás y no volverás...”, Neus Aguado: *Ginebra en bruma rosa* [*Ellas tienen la palabra*, 224].

MIDAS

- “Midas”, Amparo Amorós, *Ludia*, 64.

MINERVA

- “Es entonces...”, Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 20.
- “Me burlo de Minerva”, Pilar Paz Pasamar: *Sophia* [*Ave de mí, palabra fugitiva*, 591].

MINOTAURO

- "Alarga tu lengua hasta donde yo estoy...", Andrea Luca: *En el banquete [Las diosas blancas, 167]*
- "Ariadna en su laberinto", Silvia Ugidos: *Las pruebas del delito, 50.*
- "Calles de la villa", Isabel Rodríguez: *Íntimo laberinto, 27.*
- "Era en Creta donde se hallaba el Laberinto...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí, 61.*
- "Rosal chino", Almudena Guzmán, *Calendario, 20.*
- "Todos soportamos suplicios imposibles de explicar...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí, 62.*
- "Triste fiera", Francisca Aguirre: *Ítaca, 13.*

MNEMÓSINE

- "Memoria", Dionisia García: *Mnemosine [Tiempos del cantar, 183].*
- "Misterios eleusinos", Juana Castro: *Narcisia, 42.*

MUSAS

- "El sueño", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides, 23.*
- "La tragedia es perfecta...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí, 49.*
- "Solsticio de verano", Marina Aoiz Monreal: *Fragmentos de obsidiana, 69.*

NARCISO

- "Al fin y al cabo, Narciso", Josefa Parra: *Tratado de cicatrices [Ellas tienen la palabra, 616].*
- "Con motivo de un cojín de petite point", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato [La ordenación, 51].*
- "La impotencia de Narciso", Lola Velasco: *La frente de una mujer oblicua, 21.*
- "Narciso y el agua", Pilar Paz Pasamar: *Sophia [Ave de mí, palabra fugitiva, 568].*
- "Narciso", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides, 24.*
- "Narciso", Marta Pérez Novales: *Un signo de los tiempos, 42.*
- "Narciso", Rosa Romojaro: *Agua de luna, 78.*
- "Retrato gongorino", Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces, 16.*
- "XLI", María Victoria Reyzábal: *Ficciones y leyendas, 53.*

NAUSÍCAA

- "Ballenas de cemento", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 166]
- "El objeto", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 27.
- "En busca de Cordelia", Clara Janés: *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, 16.
- "Ítaca", Teresa Ortiz: *La rosa de San Juan*, 26.
- "La bienvenida", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 34.
- "Nausica, la de los brazos dulces", Juana Castro: *El extranjero*, 39.
- "Ulises", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 35.
- "Undécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 34-35.
- "Y cuál de todas, cuál...", Ángela Reyes: *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola*, 28.

NÁYADES

- "Ella no es Pomona", Juana Castro: *Narcisia*, 59.

NEPTUNO

- "Al final los senderos se hicieron uniformes...", Elsa López: *Penumbra [A mar abierto]*, 95]
- "Metamorfosis", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 32.
- "Todavía te deseo, sueño del irás y no volverás...", Neus Aguado: *Ginebra en bruma rosa [Ellas tienen la palabra]*, 224].

NEREIDAS

- "Nereidas", Elisabeth Mulder: *La hora emocionada*, 12.
- "Vulnerable significa herida...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 35.

NEREO

- "Del mar y la tierra naciste tú...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 13.
- "La gruta de Polifemo", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 172].

NÉSTOR

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22.

NIKE

- "El reino de Ítaca", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 168]

NINFAS

- “En nuestra ciudad florece el hormigón...”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 41.
- “LXXII”, Ana María Navales: *Hallarás otro mar [Travesía en el viento]*, 126].
- “LXXIII”, Ana María Navales: *Hallarás otro mar [Travesía en el viento]*, 127].
- “Ninfas”, Dionisia García: *Antífonas [Tiempos del cantar]*, 122]
- “Quédate tal como estás...”, Rosa Ángeles Fernández: *Idolatría* (inédito) [*Las diosas blancas*, 130].
- “Regina pacis”, Juana Castro: *Narcisia*, 25.

NÍOBE

- “Misterios eleusinos”, Juana Castro: *Narcisia*, 42.

ODISEO

- “Acuarela”, Aurora Luque: *Carpe mare*, 23 [=“La mirada de Ulises”, *Transitoria*, 22].
- “Del prestigio del demonio”, Ana Rossetti: *Devocionario [La ordenación]*, 160].
- “Eterno oleaje”, Julia Uceda: *Sin mucha esperanza [En el viento, hacia el mar]*, 153-154].
- “Lira de Apolo”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 54.
- “Lotofagia”, Aurora Luque: *Transitoria*, 15.
- “Odiseo”, Juana Castro: *El extranjero*, 68.

OLIMPO

- “La miel, la sal, el cítrico...”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 76.
- “Luchamos hasta el anochecer de los días...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 36.
- “LXVI”, Ana María Navales: *Hallarás otro mar [Travesía en el viento]*, 116].
- “Retrato gongorino”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 16.
- “Se ha parado el reloj, en una hora...”, Rosaura Álvarez: *De aquellos fuegos sagrados*, 95.
- “Stella matutina”, Juana Castro: *Narcisia*, 36.

ORFEO

- “Eurídice”, Clara Janés: *Antología personal (1959-1979)*, 88.
- “Los dones de los dioses no siempre son lo que aparentan...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 70.

- "Pruna aurea", Juana Castro: *Narcisia*, 47.

PAN

- "Dicen que el dios Pan había muerto...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 71.

PANDORA

- "A lecturas de Ovidio infiernos particulares", Rosa Romojaro: *Agua de luna*, 27.

- "Aviso de correos", Aurora Luque: *Transitoria*, 28-29.

- "Divina astucia de Alejandro...", Encarnación Pisonero: *A los pies del sicomoro*, 92.

- "Quise abrir esa hermética caja...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 67.

PARCAS

- "Cuando caiga la noche renacerá tu lengua...", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 53.

- "Red de ferrocarriles", Aurora Luque: *Transitoria*, 14.

PARIS

- "Cipris no me prometió nada...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 12.

- "En busca de Cordelia", Clara Janés: *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, 16.

- "Paris", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato* [La ordenación, 49].

- "Premonitoria", Clara Janés: *Eros*, 27.

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22-23.

PATROCLO

- "Duelo homérico", Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 12.

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 23.

PENÉLOPE

- "Penélope", Isabel Rodríguez Baquero: *Tiempo de lilas*,

- "¿No has de saber mi vientre...", María Rosal: *Don del unicornio*, 47.

- "Casi mediodía", Luisa Castro: *Odisea definitiva*, 33.

- "Circe esgrime un argumento", Silvia Ugidos: *Las pruebas del delito*, 52.

- "Cosas de mujeres", Inmaculada Mengíbar: *Pantalones blancos de franela*, 29.

- “Decimosexta lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 52.
- “Desde fuera”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 17.
- “El espectáculo”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 32.
- “El objeto”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 27.
- “El orden”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 46.
- “El reino de Ítaca”, Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto*, 168]
- “Espejismo: Penélope y la mujer de Lot”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 22.
- “Ítaca”, Teresa Ortiz: *La rosa de San Juan*, 26-27.
- “Karma”, Inmaculada Mengíbar: *Pantalones blancos de franela*, 44.
- “La tejedora de sueños”, Elena Martín Vivaldi: *Poemas inéditos [Tiempo a la orilla*, 538].
- “Mediodía”, Luisa Castro, *Odisea definitiva*, 46.
- “Monólogo”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 33.
- “Penélope desteje”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 24.
- “Penélope y su mudanza”, Marina Aoiz Monreal: *Fragmentos de obsidiana*, 24.
- “Penélope, asediada por cien pretendientes...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 53.
- “Penélope”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 25.
- “Penélope”, Juana Castro: *El extranjero*, 71.
- “Primera lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 12
- “Te quiero porque lloras entre agujas de acero...”, Elsa López: *Quince poemas (de amor adolescente) [A mar abierto*, 329].
- “Ulises”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 35.
- “Yo no puedo ver la extraña melancolía de tus manos...”, Beatriz Hernanz: *La vigilia del tiempo*, 44-45.

PENÍA

- “Amor y Psique”, Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 13.

PENTESILEA

- “Pentesilea”, Aurora Luque: *Problemas de doblaje*, 67.

PERSÉFONE

- “Anónimos que no tuve más remedio que olvidar en la furgoneta de un pianista”, Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato [La ordenación*, 63].

- “Del mar brota entonces lo desconocido...”, Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 30.
- “El laurel sin sueño”, Beatriz Hernanz: *La vigilia del tiempo*, 43.
- “En la salida de la M-40, dirección A-6...”, Olvido García Valdés: *Y todos estaban vivos*
- “Había hecho planes de memoria y olvido...”, Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 33.
- “Habitación de clausura...”, Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 13.
- “La humillación de las horas...”, Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 23.
- “Perséfone en el laberinto”, Beatriz Hernanz: *La vigilia del tiempo*, 40-41.1
- “Perséfone y las rosas”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 17-19.

PLÉYADES

- “Purifícame”, Ana Rossetti: *Devocionario [La ordenación]*, 174].

PLUTÓN

- XL, Mercedes Escolano: *Estelas*, 26.

POLIFEMO

- “Decimosexta lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 51.
- “La gruta de Polifemo”, Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 172]
- “Polifemo”, María Rosal, *Vuelo rasante*, 31-32.

POLIMNIA

- “El sueño”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

PÓLUX

- “¿Quo vadis?”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 36.
- “Castor y Pólux renacen frente a ti”, Elsa López: *Inevitable océano [A mar abierto]*, 129]
- “Castor y Pólux”, Josefa Parra: *Elogio de la mala yerba*, 16.
- “Supliqué a Zeus me convirtiera en mortal...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 27.

POMONA

- “Ella no es Pomona”, Juana Castro: *Narcisia*, 59.
- “Misterios eleusinos”, Juana Castro: *Narcisia*, 42.

PORO

- "Amor y Psique", Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 13.

POSIDÓN

- "Numerosas aventuras llenas de peligro y fantasía...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 54.

- "Poseidon's dreams", Mercedes Escolano: *Las bacantes*, 27.

PRÍAMO

- "No hago trato con el rey Príamo...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 28.

PRÍAPO

- "Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato* [La ordenación, 66].

- "Turrís eburnea", Ana Rossetti: *Yesterday* [La ordenación, 190].

- "Villa de los misterios", Elsa López: *La fajana oscura* [A mar abierto, 169]

PROMETEO

- "A José Luis Gallego", Angelina Gatell: *Los espacios vacíos*, 140.

- "Autofagia", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 59.

- "Crepitación", Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 53.

- "Fue el fragor de la batalla...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 65.

- "Inevitable océano", Elsa López: *Inevitable océano* [A mar abierto, 77]

- "La balsa de la Medusa", Noni Benegas: *La balsa de la Medusa*, 41.

PSIQUIS/ PSIQUE

- "Amor y Psique", Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces*, 13.

- "Eros se explica un poco", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 39.

- "Psique", Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 37.

- "Psique", María Sanz: *Aves de paso*, 26.

- "Psiquis y Eros", Elena Martín Vivaldi: *El alma desvelada* [Tiempo a la orilla, 86].

QUIMERA

- "Ni cortando la cabeza a todas mis angustias y tormentos...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 68.

QUIRÓN

- "El centauro", Aurora Luque: *Problemas de doblaje*, 32.

SÁTIROS

- "Clavada en el ardor por la chicharra...", Clara Janés: *Creciente Fértil*, 26.

- "En nuestra ciudad florece el hormigón...", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 41.

- "Los dones de los dioses no siempre son lo que aparentan...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 70.

- "Regina pacis", Juana Castro: *Narcisia*, 25.

SATURNO

- "El más lejano planeta errante...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 73.

- "Lago mayor", María Victoria Atencia: *El coleccionista [La señal,]*

- "Tempus edax rerum", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 33.

SIBILA

- "Abandonada en tus costas de Cartago...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 63.

- "Canto de la Sibila", Rosa Díaz: *La doncella cincelada [La palabra vivida, 124-130]*. Título genérico de la tercera parte del libro, compuesto por los siguientes poemas: "Canto de la Sibila", "La Sibila encuentra sus manos y las manos usadas de la ciudad", "La purificación de la Sibila", "La Sibila ve sus manos a través del sueño", "Declaración de la Sibila", "La Sibila contempla la mano de la ciudad: adivinación primera", "Segunda adivinación", "La Sibila observa el perfil de la ciudad", "La Sibila desvela la conciencia de la ciudad", "Última amonestación de la Sibila", "Advertencia final de la Sibila".

- "Dido pasa de largo", Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 38.

- "Ecce", María Rosal: *Sibila [Ellas tienen la palabra, 400]*.

- "El soldado y su profecía", Josefa Parra, *Elogio de la mala yerba*,

- "La pitonisa XV", Neus Aguado: [*Zurgai* (junio 1993), 91].
- "No soy más que una Sibila que contempla...", Teresa Agustín: *La tela que tiembla* [*Ellas tienen la palabra*, 486].

SILVANO

- "Solsticio de verano", Marina Aoiz Monreal: *Fragmentos de obsidiana*, 69.

SIRENAS

- "De doler y crecer", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 19.
- "Decimosexta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 51.
- "Desolación de la sirena", Aurora Luque: *Carpe noctem*, 65.
- "El paraíso", Juana Castro: *Narcisia*, 49.
- "La bienvenida", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 34.
- "La tua voce come il coro delle sirene di Ulisse m'incatena", Ana Rossetti: *Yesterday* [*La ordenación*, 204].
- "Las sirenas de canto dulce y melodioso...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 57.
- "Mitades", Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 13.
- "Regina pacis", Juana Castro: *Narcisia*, 25.
- "Sexta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 21.
- "Viaje de retorno", Josefa Parra: *Geografía carnal*, 21.

SIRINGE

- "¡Ah, Siringe!...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 72.

SÍSIFO

- "Anuncios", Aurora Luque: *Camaradas de Ícaro*, 50.
- "Gira...", Clara Janés: *Libro de alienaciones*, 40.
- "Hay quienes aman...", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 18.
- "Sísifo de los acantilados", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 20.
- "Ya te cubre la nieve...", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 61.

TALÍA

- "El sueño", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

- "Misterios eleusinos", Juana Castro: *Narcisia*, 42.

TÁNATO

- "El abandono, legendaria ciudad de mi reinado...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 79.

- "Mortalis rosa", Juana Castro: *Narcisia*, 35.

TÁNTALO

- "A lecturas de Ovidio infiernos particulares", Rosa Romojaro: *Agua de luna*, 26.

TÉLEFO

- "La medicina cura todos los dolores humanos...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 16.

TELÉMACO

- "Cuarta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 17.

- "Duodécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 36.

- "Duodécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 40.

- "La espera", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 29.

- "Me encuentro a la derecha de la tarde...", Ángela Reyes: *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola*, 21.

- "Octava lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 25.

- "Sísifo de los acantilados", Francisca Aguirre: *Ítaca*, 20.

- "Undécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 33.

TEPSÍCORE

- "El sueño", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

TERSITES

- "El extranjero", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto]*, 161]

TESEO

- "Ariadna en su laberinto", Silvia Ugidos: *Las pruebas del delito*, 50.

- "El descanso del héroe", Laura Casielles: *Soldado que huye*, 27.

- "Rosal chino", Almudena Guzmán: *Calendario*, 20.

TEUCRO

- "Hasta el año décimo...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 37.

- "La hija de Teucro va a su destierro con el desconsuelo...", Beatriz Hernanz: *La epopeya del laberinto*, 11.

TÍNDARO

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22.

TIRESIAS

- "La plaza estaba espléndida", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 60.

TITANES

- "Fue el fragor de la batalla...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 65.

TROYA

- "Crepitación", Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 53.

- "Decimocuarta lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 42.

- "El viento sopló...", Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 58.

- "Las grúas del muelle", Elsa López: *Mar de amores [A mar abierto, 295]*.

- "Lo que no vemos", Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 25.

- "Naufragio", Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto, 157]*.

- "Poema para no dormir", Ana María Rodríguez: *El silencio de la sirena*, 49.

- "Séptima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 23.

- "Undécima lágrima", Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 33.

- "Urdieron una estratagema ingeniosa...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 32.

ULISES

- "Acuarela", Aurora Luque: *Carpe mare*, 23 [= "La mirada de Ulises", *Transitoria*, 22].

- "Alarga tu lengua hasta donde yo estoy...", Andrea Luca: *En el banquete [Las diosas blancas, 167]*.

- "Circe esgrime un argumento", Silvia Ugidos: *Las pruebas del delito*, 52.

- “Decimosexta lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 50-53.
- “Decimotercera lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 41.
- “Duodécima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 38.
- “El niño que dejaste entre mis manos...”, Ángela Reyes: *Cartas a Ulises de una mujer que vive sola*, 20.
- “El regreso de Ulises a la patria”, Cristina Peri Rossi: *Europa después de la lluvia*, 83.
- “El viento de Ítaca”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 31.
- “En busca de Cordelia”, Clara Janés: *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, 16.
- “Karma”, Inmaculada Mengíbar: *Pantalones blancos de franela*, 44.
- “La tua voce come il coro delle sirene di Ulisse m’incatena”, Ana Rossetti: *Yesterday [La ordenación*, 204].
- “Las musas inquietantes”, Cristina Peri Rossi: *Europa después de la lluvia*, 60.
- “Los hombres no lloran”, Inmaculada Mengíbar: *Pantalones blancos de franela*, 36.
- “Lotófagos”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 62.
- “Monólogo”, Francisca Aguirre: *Ítaca*, 33.
- “Naufragio”, Elsa López: *La fajana oscura [A mar abierto*, 157]
- “No vuelvas”, Francisca Aguirre: *Pavana del desasosiego [Ensayo general*, 298]
- “Novena lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 28.
- “Octava lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 26.
- “Penélope y su mudanza”, Marina Aoiz Monreal: *Fragments de obsidiana*, 24.
- “Placeta de San Marcos”, María Victoria Atencia: *El coleccionista [La señal*,]
- “Primera lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 12.
- “Quinta lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 19.
- “Séptima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 22.
- “Sexta lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 20.
- “Te quiero porque lloras entre agujas de acero...”, Elsa López: *Quince poemas (de amor adolescente) [A mar abierto*, 329].
- “Ulises se embarca hacia Ítaca”, Mercedes Escolano: *Inédito [Las diosas blancas*, 221].
- “Ulises”, Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 35.
- “Undécima lágrima”, Ana María Romero Yebra: *El llanto de Penélope*, 34.

URANIA

- “El sueño”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 23.

URANO

- "Gel", Aurora Luque: *Carpe noctem*, 15.

VENUS

- "Cabello de Venus", Clara Janés: *Lapidario*, 35.
- "Ciclyolites", Clara Janés: *Fósiles*, 24.
- "Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato* [*La ordenación*, 66].
- "Es entonces...", Amalia Iglesias Serna: *Un lugar para el fuego*, 20.
- "La doncella de aire", Rosa Díaz: *La doncella cincelada* [*La palabra vivida*, 110].
- "Llego al recuerdo como silente gozo llega...", Rosaura Álvarez: *De aquellos fuegos sagrados*, 57.
- "Piedra filosofal", Clara Janés: *Lapidario*, 51.
- "Presunto retrato de Ginevra de Este", Marta Pérez Novales: *Un signo de los tiempos*, 43.
- "Samotracia", Juana Castro: *La bábola*, 36.
- "Sobre tus pestañas", Rosa Ángeles Fernández: *Idolatría* [*Las diosas blancas*, 133].
- "Todavía te deseo, sueño del irás y no volverás...", Neus Aguado: *Ginebra en bruma rosa* [*Ellas tienen la palabra*, 224].
- "Turris eburnea", Juana Castro: *Narcisia*, 31.
- "Venus amarilla", Elisabeth Mulder: *La hora emocionada*, 18.
- "Venus de Milo", María Victoria Atencia: *El coleccionista* [*La señal*, 146.]
- "Venus y Adonis", Juana Castro: *Paranoia en otoño*, 49-50.
- "Venus, Palas, Juno...", María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 17.

[Anadiomena]

- "Anónimos que no tuve más remedio que olvidar en la furgoneta de un pianista", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato* [*La ordenación*, 64].
- "Nereidas", Elisabeth Mulder: *La hora emocionada*, 12.

VOLUPTA

- "Triunfo de Ártemis sobre Volupta", Ana Rossetti: *Los devaneos de Erato* [*La ordenación*, 83].

VULCANO

- “Envuélveme, dulce princesa de las tinieblas...”, Andrea Luca: *En el banquete [Las diosas blancas]*, 169].
- “Fragua de Vulcano (y brindis)”, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Mercuriales*, 35.

ZEUS

- “Como tela de araña”, Encarnación Pisonero: *El jardín de las Hespérides*, 30.
- “Memoria”, Dionisia García: *Mnemosine [Tiempos del cantar]*, 183].
- “Regina pacis”, Juana Castro: *Narcisia*, 26.
- “Supliqué a Zeus me convirtiera en mortal...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 27.
- “Tras mañana”, Rosaura Álvarez: *Diálogo de Afrodita*, 24.
- “Vienes de la isla del Sol...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 14.
- “Yo, Zeus...”, María del Pino Marrero Berbel: *La Grecia que hay en mí*, 20.

8.2. Índice de menciones a personajes y lugares mitológicos en esta tesis.

Como ya hemos advertido en alguna ocasión, en esta Tesis seguimos el *Diccionario* de Grimal para la ortografía de los teónimos y antropónimos de los personajes míticos, pero respetando las variantes alográficas (tanto grafemáticas como de acentuación) utilizadas por los diferentes autores en sus poemas. Por ello, a veces aparecen diversas formas de escribir un mismo nombre (Ártemis/Artemis/Artemisa, Ganimedes/Ganímedes, Helio/Helios, Nausícaa/Nausica, Posidón/Poseidón, etc.), según aparezca el término en el transcurso de nuestro análisis o en la reproducción de una cita poética textual. Todas las variantes ortográficas aparecen reseñadas en este índice.

A

Acrisio · 384
Acteón · 65
Adonis · 162, 165, 171, 176, 177, 178, 233, 235, 318, 494, 517, 547
Afrodita · 8, 70, 76, 81, 88, 121, 122, 125, 145, 182, 188, 189, 233, 244, 249, 252, 273, 319, 331, 341, 418, 420, 426, 440, 478, 517, 548
Agamenón · 84, 86, 94, 119, 336
Aix · 95
Alcínoo · 331, 457, 458
Alcmena · 95, 460
Amata · 102
amazonas · 102, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 231, 237, 415
Aminias · 392
Amor · 121, 155, 229, 299, 375, 418, 419, 420, 422, 517, 526, 539, 541
Anadiomena · 145, 146, 252, 547
Anaxárete · 63, 64, 495
Androgeo · 331, 408
Andrómaca · 86, 87, 336, 444, 468, 554
Anfitrión · 460
Anfitrite · 331, 518
Anfítrite · 331, 332
Antígona · 5, 91, 92, 431, 432, 433, 434, 454, 474, 491, 518, 555
Antínoo · 356
Antiope · 95
Apolo · 66, 95, 99, 108, 109, 120, 136, 155, 166, 167, 168, 169, 170, 189, 229, 270, 297, 331, 341, 374,

375, 376, 377, 379, 381, 385, 423, 429, 494, 505, 519, 537

Aquiles · 8, 59, 76, 77, 84, 86, 92, 100, 117, 135, 197, 198, 199, 203, 237, 262, 263, 264, 266, 414, 415, 416, 446, 447, 448, 452, 464, 474

Aragné · 182, 187, 237

Ares · 108, 199, 331, 415

Aretusa · 182, 187, 237

Argonauta · 520

Argonautas · 108, 203

Ariadna · 5, 8, 16, 59, 63, 64, 72, 77, 80, 83, 104, 115, 138, 173, 203, 306, 318, 319, 327, 331, 341, 342, 351, 363, 373, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 443, 445, 446, 459, 468, 472, 473, 476, 489, 498, 501, 511, 520, 531, 535, 544

Armonía · 76

Artemis · 175, 253, 549

Ártemis · 65, 176, 199, 253, 338, 340, 460, 521, 527, 547, 549

Artemisa · 331, 549

Atalanta · 102, 177, 182, 187, 237

Atenea · 74, 85, 120, 126, 136, 137, 244, 250, 331, 338, 340, 518, 521

B

bacantes · 8, 76, 320, 438, 480, 541

Berenice · 341, 522

Briseida · 86, 446, 468

C

Calíope · 182, 188, 189, 232, 233

Calipso · 103, 170, 171, 173, 321, 331, 332, 346, 347
Calisto · 95, 460
Camila · 100, 102, 495
Cánace · 128, 522, 533
Cárites · 110
Carme · 32, 95
Carón · 522, 533
Caronte · 118, 119, 131, 414, 522
Casandra · 5, 16, 86, 114, 124, 297, 298, 331, 336,
338, 339, 422, 423, 468, 472, 474, 477, 502, 522
Castalia · 143, 182, 187, 237, 507
Castor · 523, 540
Cástor · 76, 137, 256, 387, 388
centauro · 65, 77, 113, 186, 233, 318, 329, 523, 542
Centauro · 8, 76, 128, 129, 130, 331
Cerbero · 325, 430
Ceres · 197
Cibeles · 184, 245, 246, 247, 248, 510, 513, 523
cíclope · 208, 209
Cíclope · 131, 426, 449, 523
Cipris · 70, 331, 524, 538
Circe · 83, 101, 143, 166, 170, 171, 173, 208, 211,
221, 292, 331, 347, 348, 351, 352, 357, 369, 437,
472, 524, 538, 545
Cises · 86
Clio · 242
Clitemnestra · 59, 86, 90, 95, 199, 256, 331, 387, 388
Creonte · 424, 432
Creta · 112, 115, 130, 326, 327, 336, 401, 402, 407,
408, 445, 520, 532, 535
Criseida · 86, 87, 498
Cronos · 297, 313
Ctímena · 86
Cupido · 252, 375, 416, 417, 418

D

Dafne · 5, 8, 14, 16, 64, 66, 81, 99, 109, 136, 141,
157, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
176, 182, 188, 189, 229, 233, 235, 254, 363, 374,
375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384,
385, 468, 472, 476, 477, 494, 500, 505, 519, 524
Danae · 386, 524
Dánae · 5, 8, 16, 81, 95, 157, 162, 165, 166, 173, 174,
175, 229, 234, 235, 273, 377, 384, 385, 386, 421,
460, 468, 472, 513
Danaides · 182, 186, 188, 232
Dánao · 189
Dédalo · 83, 112, 115, 131, 326
Deméter · 63, 95, 182, 187, 188, 232, 414, 441
Diana · 65, 281, 359, 375
Dido · 59, 100, 101, 103, 306, 327, 331, 332, 333,
348, 468, 502, 525, 527, 542

Dione · 95
Dioniso · 74, 77, 247, 249, 257, 258, 264, 273, 283,
320, 331, 402, 506
Dioscuros · 8, 75, 137, 255, 256, 258, 387, 388, 515
Dióscuros · 4, 39, 75, 82, 240, 241, 242, 251, 254,
255, 256, 257, 259, 267, 398, 485
Discordia · 82, 244

E

Eco · 115, 192, 399
Edipo · 68, 71, 144, 432, 525, 555
Egina · 95
Elara · 95
Electra · 59, 91, 95, 331, 454, 554
Elíseo · 325
Eneas · 19, 100, 101, 103, 306, 327, 331, 333
Erato · 4, 8, 39, 75, 82, 113, 121, 125, 155, 240, 241,
242, 244, 248, 251, 253, 256, 261, 397, 449, 456,
485, 505, 521, 523, 526, 527, 529, 535, 538, 539,
541, 547
Erecteo · 92
Éride · 244
Erinias · 329, 526
Eris · 95, 331
Eros · 8, 75, 81, 83, 250, 268, 269, 314, 341, 418,
419, 421, 458, 482, 526, 527, 538, 541
Esfinge · 113, 128, 129, 130, 143, 144, 145, 527
Estige · 331
Estigia · 182, 188, 189, 233, 527
Eubea · 519
Euriclea · 123, 208, 218, 527
Eurídice · 5, 8, 16, 71, 109, 411, 412, 413, 414, 454,
472, 500, 527, 537
Eurínome · 95
Eurítemis · 387
Euro · 78, 208, 229, 527
Europa · 28, 64, 76, 95, 99, 110, 132, 142, 146, 207,
349, 460, 484, 501, 524, 529, 531, 546

F

Faetonte · 8, 75
Fama · 331, 332, 333, 525, 527
Febo · 120, 331, 375, 378
Fedra · 62, 90
Femio · 85, 452
Fénix · 227, 331
Filoctetes · 329, 331, 528
Fortuna · 331, 402, 506
Furias · 331

G

Galatea · 131, 448, 528
Ganimedes · 95, 549
Ganímedes · 68, 74, 109, 331, 332, 549
Gea · 95, 186, 297
Gorgona · 113, 252, 253
Gracias · 110, 318

H

Hades · 74, 119, 131, 187, 208, 211, 320, 327, 331, 413, 414, 441, 442, 529
Hécate · 61, 74
Héctor · 8, 77, 84, 86, 94, 124, 330, 331, 332, 335, 336, 337, 415, 443, 444, 446, 464, 474, 529
Hécuba · 92, 124, 297
Helena · 74, 77, 83, 88, 89, 103, 110, 244, 256, 298, 306, 307, 330, 331, 355, 387, 388, 461, 462, 463, 464, 504, 554
Helio · 549
Helios · 208, 211, 230, 530, 549
Hera · 87, 120, 144, 244, 331, 332, 399, 517, 521, 530
Heracles · 9, 92, 95, 329, 331, 332, 530
Hércules · 69, 429
Hermes · 208, 211, 323, 341, 356, 530
Hersilia · 98
Hespérides · 8, 76, 117, 361, 398, 426, 484, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 526, 527, 529, 532, 534, 535, 536, 537, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 548
Himalia · 95
Himeneo · 244, 375

I

Icario · 355, 356
Ícaro · 83, 116, 131, 132, 314, 317, 322, 325, 326, 327, 329, 331, 411, 481, 482, 489, 520, 525, 531, 542, 543
Ífidimante · 86
Ífigenia · 91, 92, 330, 331, 454, 554
Io · 182, 187, 237
Ío · 95
Ión · 95
Ismene · 92
Ítaca · 4, 81, 82, 83, 127, 141, 171, 172, 186, 199, 203, 204, 207, 208, 214, 216, 218, 233, 237, 242, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 295, 296, 302, 306, 308, 309, 311, 331, 332, 345, 346,

348, 349, 350, 352, 353, 355, 357, 360, 361, 367, 368, 369, 374, 435, 437, 438, 454, 471, 473, 478, 524, 531, 532, 535, 536, 539, 541, 543, 544, 546

J

Jacinto · 109, 175, 331, 385, 513, 532
Jasón · 108, 203, 424, 425, 428
Juno · 101, 103, 331, 521, 532, 547
Júpiter · 18, 99, 101, 375, 378, 385, 386, 388, 389

L

Laberinto · 115, 138, 203, 326, 331, 401, 403, 404, 406, 408, 520, 532, 535
Laertes · 86, 356, 479
Lamia · 95
Laocoonte · 341
Laodamía · 95
Latino · 103
Lavinia · 100, 103
Leda · 5, 16, 95, 137, 163, 225, 226, 231, 239, 256, 272, 331, 387, 388, 389, 391, 418, 421, 460, 461, 468, 472, 473, 506, 508, 533
Lestrigones · 208, 211, 533
Leteo · 320, 325
Leto · 95
Licomedes · 262
lotófagos · 141, 163, 178, 179, 210, 221, 231, 328, 329, 533
Lotófagos · 112, 162, 178, 208, 210, 211, 233, 321, 328, 533, 546
Lucrecia · 98

M

Macareo · 128, 522, 533
Macaria · 92
Marte · 122, 377
Maya · 95
Medea · 5, 62, 90, 96, 104, 108, 203, 341, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 472, 497, 534, 554
Medonte · 123
Medusa · 58, 59, 331, 464, 479, 494, 526, 528, 534, 541
Meleagridas · 521, 534
Meleágridas · 171, 175, 176
Meleágrides · 162, 165, 166, 176
Meleagro · 176, 314, 514
Melpómene · 242
Ménades · 320

Menelao · 77, 88, 307, 461
Mentor · 356
Mera · 95
Mercurio · 101, 104, 341, 534
Metis · 95, 460
Midas · 282, 283, 534
Minerva · 7, 87, 102, 176, 315, 387, 489, 495, 506,
512, 514, 534
Minos · 203, 331, 401, 408
Minotauro · 112, 130, 138, 203, 331, 401, 403, 405,
406, 408
Mnemosina · 182, 187, 237
Mnemósine · 95, 242
musas · 110, 154, 242, 246, 250, 515, 529, 546
Musas · 83, 120, 153, 154, 189, 242, 331, 426, 427

N

Narciso · 5, 14, 62, 64, 66, 67, 109, 115, 157, 162,
183, 190, 192, 193, 195, 196, 230, 232, 236, 238,
250, 251, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 282,
392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401,
426, 489, 490, 491, 497, 501, 503, 506, 512, 535
Nausica · 64, 110, 170, 171, 173, 199, 208, 292, 293,
347, 458, 536, 549
Nausícaa · 204, 369, 457, 472, 549
Náyades · 182, 188, 189, 233
Némesis · 95, 387, 392
Neptuno · 95, 104, 133
Nereidas · 145, 331, 536, 547
Nereo · 145, 331
ninfas · 65, 66, 95, 112, 186, 187, 189, 192, 250, 392,
517
Ninfas · 155, 537
Niobe · 187, 237
Níobe · 95, 182

O

Océano · 145, 331
Odiseo · 5, 8, 57, 85, 101, 123, 141, 156, 208, 211,
262, 263, 308, 321, 331, 332, 344, 345, 346, 347,
348, 350, 355, 356, 357, 368, 436, 437, 438, 454,
458, 472, 473, 537
Olimpia · 95
Olimpo · 45, 87, 155, 180, 186, 232, 322, 323, 331,
377, 514
Orestes · 95, 199, 554
Orfeo · 8, 14, 74, 76, 141, 331, 412, 413, 414, 454,
461, 494, 497, 500
Otreis · 95

P

Palas · 85, 250, 331, 521, 532, 547, *Véase* Atenea
Pan · 210, 331, 356, 538
Pandora · 88, 94, 103, 149, 322, 323, 329, 331, 332,
333, 462
Paris · 59, 77, 82, 88, 110, 121, 124, 133, 206, 241,
243, 244, 245, 250, 266, 298, 330, 331, 332, 449,
456, 457, 462, 464, 492, 503, 538
Pasífae · 203, 327, 331, 401
Patroclo · 446, 448
Peleo · 99, 100, 244, 262, 448
Penélope · 5, 8, 16, 67, 76, 80, 81, 82, 84, 85, 87,
103, 118, 123, 127, 141, 157, 161, 163, 166, 170,
171, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 230,
231, 233, 239, 250, 261, 285, 286, 288, 289, 290,
291, 293, 294, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,
307, 308, 309, 310, 312, 331, 334, 348, 349, 352,
355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 365,
366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 426,
437, 454, 456, 468, 472, 476, 485, 498, 499, 500,
501, 504, 505, 506, 508, 517, 518, 519, 520, 524,
525, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 536,
538, 539, 540, 543, 544, 545, 546
Penía · 419
Pentesilea · 5, 16, 59, 197, 198, 199, 200, 203, 234,
237, 318, 319, 414, 415, 416, 448, 474, 539
Peribea · 355
Perséfone · 5, 95, 188, 252, 335, 336, 337, 341, 440,
441, 442, 540
Perseo · 95
Pirra · 95
Pitón · 375
Pitonisa · 431
Pluto · 95
Plutón · 74, 414
Polideuces · 256
Polifemo · 131, 202, 208, 209, 217, 528, 536, 540
Polimnia · 242
Polinices · 432
Poliportes · 357
Políxena · 92, 124
Pólux · 76, 137, 256, 331, 387, 388, 523, 540
Pomona · 182, 188, 232, 233, 517, 522, 524, 525,
527, 536, 540
Poros · 419
Poseidón · 5, 208, 311, 331, 332, 438, 439, 549
Posidón · 174, 331, 549
Príamo · 77, 92, 124, 297, 331, 336, 415, 446, 541
Príapo · 126, 137, 249, 264, 265, 266
Prometeo · 62, 69, 79, 88, 112, 134, 240, 331, 332
Proserpina · 476

Psique · 5, 16, 83, 121, 341, 416, 417, 418, 419, 420,
421, 422, 517, 524, 526, 527, 533, 539, 541
Psiquis · 418, 419, 527, 541

Q

Quimera · 331
Quirón · 65, 318, 329

R

Rómulo · 96, 98, 555

S

sabinas · 89, 96, 97, 98
Sátiros · 331
Saturno · 133, 331
Selene · 95, 108
Sémele · 95
Sibila · 5, 81, 128, 130, 269, 270, 281, 331, 422, 423,
428, 429, 430, 431, 443, 470, 472, 474, 522, 523,
542, 543
sirena · 5, 74, 79, 113, 117, 136, 156, 172, 205, 320,
338, 423, 435, 436, 485, 521, 522, 543, 545
sirenas · 8, 74, 76, 79, 112, 117, 141, 172, 186, 204,
216, 230, 292, 338, 348, 349, 351, 435, 437, 438,
439, 440, 517, 543
Sirenas · 5, 110, 155, 221, 329, 331, 347, 435, 436,
437, 438, 472
Siringe · 331, 356, 543
Sísifo · 62, 74, 78, 83, 111, 165, 179, 232, 290, 327,
363, 483, 543, 544

T

Táigete · 95
Talía · 95, 182, 187, 237
Tánato · 331
Tántalo · 8, 74, 76
Télefo · 331
Telégono · 357
Telémaco · 85, 86, 123, 208, 209, 290, 307, 309, 352,
356
Temis · 95
Tersites · 94, 448, 474
Teseo · 59, 77, 115, 130, 203, 306, 401, 402, 403,
404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 445, 446, 458,
459, 474, 501, 506, 555

Testio · 256, 387
Tetis · 99, 100, 244, 262
Teucro · 335, 336, 444, 545
Tideo · 94
Tindáreo · 256, 355, 387, 388
Tiresias · 8, 75, 392
Titanes · 74, 297, 331
Troya · 59, 76, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 100, 110, 111,
119, 124, 134, 199, 203, 213, 237, 244, 262, 288,
297, 298, 306, 307, 311, 329, 331, 336, 338, 339,
356, 357, 415, 438, 448, 461, 464, 471, 473, 510
Turno · 102, 103

U

Ulises · 57, 64, 71, 74, 76, 77, 80, 81, 82, 110, 112,
123, 124, 127, 132, 141, 161, 163, 165, 170, 171,
172, 179, 199, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 213,
214, 215, 216, 217, 220, 221, 229, 230, 231, 233,
234, 237, 238, 242, 285, 288, 290, 293, 300, 303,
306, 307, 308, 310, 311, 320, 328, 334, 344, 346,
347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 357, 358,
359, 364, 366, 370, 372, 416, 435, 437, 438, 454,
457, 472, 473, 475, 477, 484, 490, 492, 493, 495,
499, 500, 506, 515, 522, 524, 525, 531, 532, 536,
537, 539, 544, 545, 546
Urania · 70

V

vellocino de oro · 108, 203, 424
Venus · 64, 66, 67, 101, 104, 112, 113, 121, 126, 145,
146, 162, 165, 166, 171, 176, 177, 178, 191, 197,
213, 225, 226, 229, 231, 232, 233, 235, 239, 249,
252, 266, 316, 327, 331, 421, 463, 464, 501, 517,
521, 532, 547
Volupta · 253, 254, 521, 527, 547
Vulcano · 126, 341, 342, 548

Y

Yocasta · 432
Yodama · 95

Z

Zeus · 87, 88, 95, 120, 121, 137, 154, 155, 174, 225,
234, 242, 244, 256, 272, 273, 331, 332, 385, 387,
388, 399, 413, 460, 461, 506, 528, 540, 548

9. Abreviaturas de obras clásicas.

Para los autores griegos seguimos las del *Diccionario Griego-Español* del Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo (ILC) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del CSIC (Madrid) bajo la dirección de Francisco R. Adrados y Juan Rodríguez Somolinos (<http://dge.cchs.csic.es/lst/lst1.htm>). Para los autores latinos, las del *Lewis and Short Latin Dictionary* (http://latinlexicon.org/LNS_abbreviations.php).

Apolodoro:

Bibliotheca (Biblioteca)

Epit.= Epitome (Epítome)

Aristóteles:

Po.= Poetica (Poética)

Eurípides:

Alc.= Alcestis

Andr.= Andromacha (Andrómaca)

Ba.= Bacchae (Bacantes)

El.= Electra

Hel.= Helena

Heracl.= Heraclidae (Heraclidas)

Hipp.= Hippolytus (Hipólito)

IA.= Iphigenia Aulidensis (Ifigenia en Áulide)

Med.= Medea

Or.= Orestes

Hesíodo:

Op.= Opera et dies (Los trabajos y los días)

Th.= Theogonia (Teogonía)

Higino:

Fab.= Fabellae (Fábulas)

Homero:

Il.= Ilias (Ilíada)

Od.= Odyssea (Odisea)

Ovidio:

Am.= Amores

A.A. = Ars amatoria (Arte de amar)

Fast. = Fasti (Fastos)

Her. = Heroides (Heroidas)

Met. = Metamorphoses (Metamorfosis)

Platón:

Smp. = Symposium (El banquete)

Plauto:

Mil. = Miles gloriosus (El soldado fanfarrón)

Plinio:

N.H. = Naturalis Historia (Historia Natural)

Plutarco:

Thes. = Theseus (Teseo)

Rom. = Romulus (Rómulo)

Séneca:

Const. = De Constantia sapientis

Servio:

Ad Aen. = Ad Aeneidam Virgilii

Sófocles:

Ant. = Antigona (Antígona)

OT = Oedipus Tyrannus (Edipo Rey)

Taetzes:

PH = Posthomerica

Terencio:

Eun. = Eunuchus (Eunuco)

Hec. = Hecyra (La suegra)

Virgilio:

Aen. = Aeneis (Eneida)

Georg. = Georgica (Geórgicas)