



**FHyCS**  
Facultad de Humanidades  
y Ciencias Sociales



**UNJu**  
Universidad  
Nacional de Jujuy



**Tomar la pluma y el puñal.  
Reescritura de figuras míticas  
femeninas en microrrelatos de  
*Relatos de bolsillo* (2006) de  
Patricia Calvelo.**

**Universidad Nacional de Jujuy**

**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**

**Tesis de Licenciatura en Letras**

**Tesista: Josefina Corro**

**Directora: Mg. María Soledad Blanco**

**Co-directora: Prof. Mónica Gabriela Rivera**



**FHyCS**  
Facultad de Humanidades  
y Ciencias Sociales



**UNJu**  
Universidad  
Nacional de Jujuy

**Universidad Nacional de Jujuy**

**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**

**Tesis de Licenciatura en Letras**

**Título del trabajo:**

**Tomar la pluma y el puñal. Reescritura de figuras míticas femeninas en microrrelatos de *Relatos de bolsillo* (2006) de Patricia Calvelo.**

**Tesista: Josefina Corro**

**Directora: Mg. María Soledad Blanco**

**Co-directora: Prof. Mónica Gabriela Rivera**

**San Salvador de Jujuy, 23 de octubre de 2024**

*Ningún hombre es una isla*<sup>1</sup>, por eso agradezco...

A mis directoras, María Soledad Blanco y Mónica Gabriela Rivera, por su guía paciente, su sabiduría compartida y por enseñarme que la perseverancia abre caminos incluso en los territorios más inciertos.

A mi familia, por los que siguen conmigo y por los que miran desde el cielo. Sin su amor incondicional, confianza y apoyo en cada paso, yo no habría sido posible. Gracias por ser mi hogar, sin importar la distancia o el tiempo.

A mis amigas y amigos, por recordarme que hay una vida por fuera del trabajo y los libros, y que al deambular nos podemos encontrar.

A la Universidad, y a mis profesores de la carrera por construir el espacio que me permitió crecer, cuestionar y encontrar nuevas formas de entender el mundo.

A mis perros, por ser mis compañeros más leales, por todas esas interminables tardes y noches a mi lado mientras estudiaba.

Y finalmente, agradezco a quienes, sin saberlo, también dejaron su huella en este camino, cada paso que di estuvo sostenido por muchos más.

No soy una isla, y este trabajo, aunque en apariencia sea mío, está tejido de hilos invisibles pero esenciales, que todos ustedes sostienen.

---

<sup>1</sup> John Donne Meditación XVII, Trad: W. Shand y A. Girri en <https://www.literaturaeuropea.es/antologias/a100-poemas/isla/>

**Índice**

|   |     |
|---|-----|
| Introducción.....   | 5   |
| Antecedentes.....   | 9   |
| Aproximación teórico-metodológica.....  | 13  |
| 1. Mitocrítica y comparatismo.....  | 13  |
| 1.1 El concepto de mito.....  | 13  |
| 2. Reescritura: intertextualidad y sus operaciones.....   | 16  |
| 3. Reescritura en clave de género y mitocrítica feminista.....  | 21  |
| 4. Crítica literaria feminista.....   | 26  |
| En resumen.....   | 28  |
| Conceptos operativos.....   | 30  |
| Etapas de investigación.....  | 31  |
| Capítulo 1: HERA.....   | 32  |
| La Diosa Madre y su metamorfosis en el panteón griego.....  | 32  |
| Hera “es celosa, pero no tonta”: sexualidad, agencia y poder en la reescritura de Patricia Calvelo..... | 37  |
| Capítulo 2: PANDORA.....  | 47  |
| De la naturaleza hesiódica de Pandora.....  | 47  |
| Pandora en <i>Teogonía</i> .....  | 48  |
| Pandora en <i>Trabajos y Días</i> .....   | 50  |
| La naturaleza elusiva de Pandora.....   | 52  |
| Descifrando el acertijo de la feminidad de Pandora, el castigo envuelto de belleza.....                 | 55  |
| Capítulo 3: HELENA.....   | 64  |
| Un recorrido por algunas fuentes clásicas.....  | 64  |
| “La estremecedora Helena” reescrita en Patricia Calvelo.....  | 70  |
| Capítulo 4: MEDEA.....  | 86  |
| El mito de Medea y su reescritura en la tragedia de Eurípides.....                                      | 86  |
| Metateatro, autoconciencia y resistencia a la figura del poeta.....                                     | 89  |
| Re-representar el mito original: la Medea de Patricia Calvelo.....                                      | 100 |
| Capítulo 5: PENÉLOPE.....   | 107 |
| Representación clásica de Penélope y reescritura ovidiana.....  | 107 |
| “Entenderás ya qué significan las Ítacas”: destejer el mito propio en Patricia Calvelo.....             | 116 |
| Hacia una nueva mitología femenina.....   | 121 |
| Capítulo 6: DIOSAS Y HEROÍNAS RE-VISITADAS.....   | 122 |
| Reescribiendo mitos femeninos: Intertextualidad e Hipertextualidad.....                                 | 122 |
| El uso de la Parodia: una herramienta de subversión.....  | 124 |
| Análisis de los Mitos Revisitados.....  | 127 |
| Feminismo y ginocrítica en la escritura de Patricia Calvelo.....  | 132 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| CONCLUSIÓN.....    | 139 |
| BIBLIOGRAFÍA ..... | 145 |

*Orfeo avanzaba, chocho por su éxito en seducir hasta a la propia Muerte, por salir victorioso del Averno, por confirmar, una vez más, sus dotes. Pero cuando se dio vuelta para ver si Eurídice aún estaba detrás suyo, hacía rato que ella había dejado de seguirlo. Estaba harta de oír siempre la misma música.*

*La verdad de Eurídice*, Olga Appiani de Linares

## **Introducción.**

“Como la cabeza cortada de Orfeo -dice Kerényi- la mitología continúa cantando, incluso después de su muerte, incluso a través de la distancia” (en Gual, 1987, p.112). En este mismo sentido, Luis de Corral comenta que: “la incapacidad de envejecer de las figuras míticas no quiere decir la imposibilidad de que les sobrevengan nuevas aventuras; su perennidad no significa quietud” (1957, p 77). El propósito de este trabajo de investigación surge de pensar que estas nuevas aventuras son posibles gracias al proceso de la reescritura, por el cual se pueden sacar a luz los sentidos potenciales de los mitos.

No es extraño en la historia del arte, mucho menos en la literatura, volver al material mítico para producir una obra, siendo Homero uno de los primeros poetas en hacerlo. Aunque la materia mítica puede parecer limitada a una cantidad cognoscible de mitos, las posibilidades que le ofrece la composición literaria son ilimitadas.

La poesía épica y la tragedia han sido sus primeros pasos, históricamente hablando, pero al ser un material vivo no sólo ha evolucionado y crecido en ambos géneros, sino que ha conquistado otros a lo largo de los siglos. No es el propósito de este trabajo explorar la reescritura de mitos en todos los géneros, sino más bien centrarse en uno en particular: el microrrelato.

Tampoco se busca el análisis de la totalidad del género, sino más bien concentrarnos en un espacio y tiempo determinado. Como se verá con mayor extensión en los antecedentes, Argentina ha sido y sigue siendo, según Dorá Bakócz (2015) un gran productor literario de microrrelatos. Este género se caracteriza por la reescritura y reinterpretación de cuentos de hadas, pasajes bíblicos, folclore europeo y, sobre todo, mitos grecolatinos, debido a que, por su brevedad, necesita de la participación activa del lector y sus conocimientos previos para causar el efecto que le es propio. En otras palabras, es un género que se nutrió y embebió de la tradición universal, para ir más allá en la experiencia estética.

Tomassini (2016, p. 9-10) sintetiza en tres generaciones<sup>2</sup> a los microcuentistas argentinos más representativos según su época:

- Primera generación: Leopoldo Lugones, Enrique Anderson Imbert, Marco Denevi, Juan Filloy, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.
- Segunda generación: Rodolfo Modern, Ángel Bonomini, Emilio Sosa López, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Raúl Brasca, Eduardo Gudiño Kieffer y Eugenio Mandrini, entre otros.
- Tercera generación: Eduardo Berti, María Roja Lojo, Pablo de Sanctis, Alejandro Bentivoglio, Fabián Vique, Juan Romagnoli, Orlando Romano, Miroslav Scheuba, Eduardo Gotthelf, María Cristina Ramos, Ildiko Nassr y Patricia Calvelo, entre otros.

Es posible apreciar en el trabajo mencionado que la mayoría de los microcuentistas que figuran en la lista escriben desde la provincia de Buenos Aires. Una segunda observación realizable es la creciente presencia de escritoras mujeres en comparación con los escritores masculinos, consolidándose en la última generación -quienes escriben desde la década de los ochenta en adelante.

Esto no resulta casual debido a que por esos años el movimiento feminista se hallaba en auge. Gracias a la Segunda Ola se abrieron nuevas perspectivas y posibilidades para las mujeres, quienes tuvieron, en el ámbito literario, un espacio para realizar relecturas, reinterpretaciones y reescrituras denunciando las representaciones femeninas.

A partir de la situación recién planteada, el interés de esta investigación se orienta a la escritura de microrrelatos en Jujuy, provincia fronteriza del noroeste argentino, por parte de mujeres. En ese sentido, se propone como corpus de trabajo el libro de Patricia Calvelo *Relatos de Bolsillo* (2005).

En cuanto a la escritora, Patricia Calvelo nació en Buenos Aires en 1970, pero radica en Jujuy desde 1984. Es Doctora en Letras y profesora en la Universidad Nacional de Jujuy. A la fecha, publicó tres libros: dos poemarios *Pasajero solo* (2000) y *Fórmula para incendiarios* (2008), y un libro de microrrelatos llamado *Relatos de bolsillo* (2005).

---

<sup>2</sup> Si bien Tomassini no hace una distinción por fechas o períodos, es posible fechar la 1ra generación hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX; la 2da generación, a mediados siglo XX; y la 3ra generación se ubicaría hacia finales del siglo XX y principio del siglo XXI.

Calvelo es una “interpretante” del mundo clásico. El intertexto mítico es fuerte en su obra, pudiendo rastrearse la presencia de Penélope en el poema “Nos mintieron” de *Pasajero solo*, y el “tríptico odiseico” (“Argos o perro en agonía”, “otra Penélope” y “Odiseo”) en *Fórmula para incendiarios*. A los fines de esta investigación, en el que se abordará la relación entre el microrrelato y las reescrituras míticas, no ahondaremos en el género lírico, sino el narrativo de *Relatos de bolsillo* en el que Hera, Pandora, Helena, Medea y Penélope están presentes, respectivamente, en los relatos: “Divinas metamorfosis” (p. 55), “Diversas interpretaciones de un mito” (p. 57), “Helena en la muralla” (p.59), “La terrible Medea” (p.61), y “Penélope, reina de Ítaca” (p. 63).

Patricia Calvelo publica desde Jujuy a partir de fines de los años 90 y principio de los 2000, se ubica así en el espacio que va desde renombradas escritoras del siglo XX, como Libertad Demitrópulos (1922), Mita Homs (1939), Susana Quiroga (1942), Alcira Fidalgo (1949), Nélide Cañas (1949), Estela Mamaní (1955), Mónica Undiano (1958), entre otras, que sientan las bases para la poesía y narrativa escrita por mujeres en Jujuy; y las nuevas escritoras del siglo XXI, como Valeria Ildiko Nassr (1976), Meliza Ortiz (1982), Paula Soruco (1983), Salomé Esper (1984), por mencionar algunas, quienes se abocan a los géneros breves, esto es: poesía y/o microficción. En un estudio titulado *Microrrelatos escritos por mujeres del NOA* (2013), Ana María Mopty de Kiorcheff sostiene la dominancia de las voces femeninas sobre las masculinas en lo que respecta a los géneros breves, lo cual no es un dato menor.

Por el tema y el recorte anunciado, esta investigación se posiciona en el paradigma sociodiscursivo<sup>3</sup>, por el cual toda creación artística es un producto social, y por ende, un producto ideológico, principio que se aplica no sólo a las obras de las autoras mencionadas, sino a las obras clásicas con las que están dialogando a través de relaciones hipertextuales. Específicamente, en el marco teórico desarrollaremos un recorrido metodológico que inicia con una propuesta de conceptualización del mito griego, que se incorporará en la noción más amplia de mitocrítica. Nos detendremos en la reescritura como herramienta literaria, cómo opera y su vinculación con la intertextualidad. Teniendo claridad teórica al respecto, abordaremos luego la reescritura en clave de género, tomando para esto los aportes de la crítica literaria feminista, la ginocrítica y la mitocrítica feminista (Nauper en Blanco, 2022, p.31).

---

<sup>3</sup> Retomaremos para este enfoque la teoría de Mijaíl Bajtín, quien propone que los textos literarios son espacios donde múltiples voces (discursos) entran en diálogo. Recuperaremos en el presente su teoría de dialogismo.

A partir de lo expuesto, elaboramos las siguientes preguntas: ¿Cómo se representan las mujeres en la mitología griega y qué significados y roles simbólicos se les atribuyen en estas narrativas ancestrales? ¿Cuál es la correlación entre las mujeres representadas en la mitología griega con las mujeres de la antigüedad griega? ¿De qué manera los poetas clásicos reinterpretan y reelaboran los mitos griegos en sus obras literarias, especialmente en lo que respecta a la caracterización y el desarrollo de los personajes femeninos? ¿Qué aspectos de la identidad y la experiencia femenina resaltan los poetas clásicos al literarizar los mitos griegos, y cómo estas representaciones reflejan las normas y expectativas culturales y sociales de la época? ¿Cómo o bajo qué figuras representan la otredad femenina, aquella que subvierte el orden? ¿Cómo se posiciona la figura de la mujer en la poesía de autores clásicos como Homero, Hesíodo o Eurípides, y qué valores y estereotipos se perpetúan o cuestionan a través de sus obras? ¿Cuál es el impacto y cómo es la recepción de la literatura que reescribe, en clave feminista, el mundo clásico? ¿Qué modos de leer, o cómo debería ser el “lector modelo” de tales reescrituras?

¿En qué medida la reescritura de los mitos griegos por parte de escritoras contemporáneas, como Calvelo, sirve para actualizar y resignificar las imágenes y roles de las mujeres en la literatura y la sociedad actual? Si así fuera, ¿cuáles son las estrategias narrativas y estilísticas empleadas por Calvelo en sus reescrituras de mitos griegos para desafiar y subvertir las representaciones tradicionales de las mujeres en la literatura? ¿Cómo pueden interpretarse dichas imágenes y los valores atribuidos en función del contexto actual (en el que las reivindicaciones y los feminismos impulsan nuevas formas de ser mujer)? ¿Qué elementos de la mitología griega son destacados, modificados o reinterpretados por Calvelo en su obra, especialmente en lo que concierne a la representación y el empoderamiento de los personajes femeninos? ¿Hay elementos de la mitología griega y la tradición clásica que se conserven? Y de ser así, ¿cuál podría ser el motivo de su conservación? ¿En qué medida las reinterpretaciones contemporáneas de los mitos griegos, como las de Calvelo, contribuyen a desafiar los estereotipos de género arraigados en la cultura popular y a fomentar una reflexión crítica sobre la posición de las mujeres en la sociedad actual? ¿En qué medida la literatura contemporánea, a través de la reescritura de mitos griegos, puede servir como una herramienta para cuestionar y redefinir los roles de género y las relaciones de poder en la sociedad contemporánea?

Resulta interesante analizar este proceso de reescritura, ya que “al ser tomada como personaje, esa mujer, aunque individual y única, aunque situada en un contexto y formas de explotación

determinadas, no sólo habla por propia voz sino también en nombre de un colectivo” (Blanco, 2022, p.33).

Se puede confirmar la originalidad del tema a investigar teniendo en cuenta la perspectiva comparatista y de los estudios de género, lo que nos llevará a proponer nuevas lecturas sobre las reescrituras que Calvelo hace de las fuentes clásicas y de los mitos en las que se sustentan. Con el fin, además, de contribuir a las producciones investigativas tanto en el campo de los estudios de género, como de la cultura y literatura del noroeste argentino (Nallim, 2011, p.5).

### **Antecedentes**

Para el trabajo así planteado, han de separarse los antecedentes en tres grandes grupos, a saber:

- 1) Los estudios referidos al género microrrelato o microficción; la influencia y el impacto del mismo en la literatura argentina; y, por último, el caso del microrrelato en el NOA, enfocado al desarrollo literario en el mismo por parte de escritoras mujeres.
- 2) Los antecedentes que refieren a estudios previos acerca de Patricia Calvelo, sus microficciones y su lugar dentro de la literatura del NOA.
- 3) Un tercer grupo de antecedentes corresponde a estudios acerca de personajes míticos femeninos reescritos bajo la pluma de escritoras mujeres. Este grupo de antecedentes ha sido integrado en el Marco Teórico, a través de una metodología bibliográfica por la cual se han sistematizado autores, teorías y conceptos fundamentales para esta investigación.

Pasando revista por el primer grupo de antecedentes, en el estado actual del conocimiento sobre el microrrelato se destaca el libro *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpsestica en el microrrelato argentino* (2015) de Dorá Bakócz, en el que intenta responder a la siguiente pregunta de Borges: “¿dónde está aquel hombre / que en los días y en las noches del destierro / erraba por el mundo como un perro / y decía que Nadie era su nombre?”, y ella sostiene que la posible respuesta se halla en los textos de escritores y escritoras caracterizados por hacer literatura a través de la minificción, microrrelato o minicuento. La autora hace un repaso por la historia de la minificción argentina, afirmando que “Argentina es una de las cunas y uno de los centros de la tradición y la producción del género en cuestión” (p.14). Algo que caracteriza a los autores en este género es la recurrencia a la herencia tradicional universal (especialmente la europea): reescrituras y reinterpretaciones de mitos grecolatinos, cuentos de hadas del

folclore europeo, pasajes bíblicos, historias conocidas del canon literario europeo. Debido a su brevedad, utilizar historias conocidas es una estrategia práctica ya que son historias internacionalmente conocidas y basadas en el imaginario común universal que suponen una red de elementos narrativos, lo que les permite “ahorrar espacio” (p.17). Una vez identificado el mito en el microrrelato, los lectores solo necesitan la nueva información que aporta el autor para formular una nueva interpretación del mito, es por esto que la escritura palimpsésica se convierte en una tendencia en la minificción. Este antecedente es valioso en tanto justifica el uso de los mitos en este género literario desde la reescritura. La autora entiende las versiones escritas de los mitos como los “textos perfectos para representar estas fábulas de siempre” (p. 17), debido a que la fuente primera es inaccesible, una voz que se ha perdido, pero que permanece en las réplicas de su eco.

En esta misma línea teórica se destaca “El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego” (1997) de Francisca Noguero Jimémez, en el que desarrolla las características que definen al microrrelato frente a otras producciones literarias, a saber: originalidad y libertad narrativa, el diálogo transtextual, el empleo de la paradoja, la aparición constante de un modo humorístico, irónico o satírico, y, por último, el recurso a los finales ingeniosos y sorprendidos. Este artículo aporta el antecedente anterior y al trabajo porque concibe la transtextualidad como un juego.

También en “La microficción argentina: orígenes y constitución de un canon” (2016), Graciela Tomassini explora las características que posee la microficción argentina por las cuales se puede diferenciar de otras literaturas. Propone en su artículo un recorrido partiendo desde la profesionalización de los escritores hispanoamericanos en las últimas décadas del siglo XIX favorecida por el periodismo. Retoma un trabajo anterior, “La minificción como clase textual transgénica” (1996) que realizó junto a Stella Maris Colombo, donde suscribe a una heterogeneidad que manifiesta “una voluntad transgresora que refleja en la hibridez genérica, la contaminación discursiva y la densidad intertextual los conflictos simbólicos que atraviesan el mundo social” (p.4). Tomassini adscribe a esta posición crítica. El camino de la historia literaria argentina en lo que a microficción respecta comienza con Leopoldo Lugones, “figura patriarcal de las letras argentinas” (p.4), siendo su obra *Filosofícula* el antecedente de la microficción hispanoamericana. Colombo destaca los temas filosóficos, la hibridez, la reescritura de materiales de diversa procedencia. También analiza los aportes de Anderson Imbert y Marco Denevi, que aportan una estética modernista como la modalidad seria y edificante de la reescritura. Es mencionado Macedonio Fernández y se debate su pertenencia o

no al género de las minificciones, pero cuyo aporte sobre “la belleza de lo inconcluso” es innegable, como así también el rol activo que le atribuye al lector. Otro autor que destaca en esta línea de tiempo es Juan Filloy y su *Periplo* (1931), quien recurre a la reescritura para poner en juego transformaciones diversas para construir una “imagen desacralizada y más humana” (p.5). Ya en lo que la autora considera la constitución del canon, presenta a Borges y a Bioy Casares con su *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), formulado con un riguroso criterio de selección privilegiando la índole narrativa de los materiales y la exigencia de brevedad. Tomassini desarrolla en profundidad el rol de Borges, Denevi y Cortázar en la constitución del género. Como se mencionó en la Introducción, Tomassini establece la presencia de tres generaciones de microficciones, siendo la tercera en la que ubica a Patricia Calvelo. Esta se caracteriza por escribir en presencia de una crítica que busca formar una teoría y generar debates acerca de los nombres, los rasgos, las fronteras del género, y la constitución de posibles cánones (p.10).

En “La microficción en el Noroeste Argentino. Un estado de la cuestión” (2020), Liliana Massara y Gloria Quispe, con el mismo propósito de Tomassini, realizan una historia literaria de la microficción, pero siguiendo un itinerario por el Noroeste argentino: Tucumán, Salta, Santiago del Estero, Catamarca, Jujuy, pasando por los escritores y las escritoras y sus obras de cada provincia. Ya antes, Quispe había realizado este recorrido, pero profundizando en determinados autores, en su artículo “Hacia una cartografía histórico-literaria del microrrelato en el Noroeste Argentino desde los '80 hasta el presente” (2015). Ella retoma allí la definición del microrrelato de David Lagmanovich, que expresa:

en nuestra caracterización general del microrrelato tenemos eminentemente en cuenta la brevedad y también defendemos otro rasgo, el de la narratividad (o sea, no hay microrrelato si no se cuenta algo)...Pero hay un tercer rasgo del minicuento que también es preciso tener en cuenta: su carácter ficcional (Lagmanovich en Quispe, 2015, p. 93).

Destaca dos características esenciales: la concisión y la intensidad expresiva, y reconoce el lugar activo del lector, capaz de entrar en el juego interpretativo a partir de sus conocimientos. Decide teóricamente hablar de “el microrrelato en Jujuy” porque considera que en una porción considerable de microtextos de autores jujeños se puede percibir el predominio del matiz narrativo.

Para cerrar el repaso de los antecedentes respecto al género, ha de nombrarse “Microrrelatos escritos por mujeres del NOA” (2013) de Ana María Mopty de Kiorcheff, quien realiza un estudio acerca de la configuración de la voz femenina y cómo esta toma fuerza a través de los géneros breves, superando a las voces masculinas.

El siguiente antecedente es un puente entre el primer grupo y el segundo, mencionados al comienzo del apartado. Quispe en “El microrrelato en Jujuy” (2011) había dado cuenta del carácter transgenérico del microrrelato, y se detiene en la producción de microcuentos en Jujuy planteando un recorrido histórico y crítico-literario, citando luego la periodización del microrrelato de José Luis Fernández Pérez (en Quispe, 2011, p. 273). La autora ubica a Calvelo en la “Etapa de las nuevas voces 1985-2006”, y procede a dar las características que le son específicas a esta etapa: hibridez genérica, brevedad, fragmentariedad, concisión e intensidad expresiva, intertextualidad, pragmatismo (priorizando la figura del lector, como un co-partícipe y co-creador). Este estudio realizado por Quispe aporta al trabajo de investigación en tanto brinda herramientas situadas para abordar la obra elegida. Además, aporta su lectura crítica sobre “Penélope, reina de Ítaca” en relación con *Odisea* de Homero, que asiste a esta investigación como punto de partida.

Siguiendo con lecturas críticas de microrrelatos de Calvelo, el segundo grupo de antecedentes, debemos mencionar: “De reescrituras y miradas: la risa y el llanto dos caras de una misma escena” (2016) de Juan Pablo Páez, que retoma el canto III de *Ilíada* de Homero para leer “Helena en la Muralla”, y contraponer su reescritura con la del poeta español Luis Alberto de Cuenca en su poema “Teichoscopia” (1996), complejizando ambas construcciones del personaje de Helena.

Se debe destacar, también, la tesis *El microrrelato argentino: intertextualidad y metaliteratura* (2014) de Mariví Alonso Ceballos, que desarrolla de manera extensa no sólo la teoría del género microrrelato, sino también una “mini historia” del microrrelato en Argentina y separa por capítulos diferentes categorías de microrrelatos: los grecolatinos, los bíblicos, los de literatura hispánica, etc. En su selección de corpus recupera a Patricia Calvelo con varios microrrelatos que analiza y de cuya lectura resulta operativo para este trabajo “La terrible Medea” en relación con la tragedia de Eurípides.

Ha de mencionarse, además, la tesis de licenciatura de Noelia Ema Zelaya titulada *La mirada femenina en microrrelatos de Ildiko Nassr y Patricia Calvelo* (2018), bajo la dirección de la

Dra. María Eduarda Mirande, en la cual, sobre la selección de textos de las autoras, ofrece una lectura que convoca los discursos sociales en los que resuena la voz femenina.

Por último, y de particular relevancia es “Soledad y erotismo en la poesía de *Pasajero Solo* de Patricia Calvelo” (2004) de María Soledad Blanco porque, aunque no indaga la reescritura mítica, ofrece un modelo completo de análisis de la poética de nuestra escritora.

## **Aproximación teórico-metodológica.**

### **1. Mitocrítica y comparatismo.**

#### **1.1 El concepto de mito.**

Como punto de partida nos interesa despejar ¿qué entendemos por “mito”? ¿Qué relaciones podemos establecer entre “mito” y “literatura”, entre “mito” y “tradición”? Para ello, nos serviremos, principalmente, de los aportes de Carlos García Gual, quien plantea una propuesta de definición que por su amplitud nos resultará operativa.

En el contexto del mundo grecolatino, el mito ha sido una herramienta para entender y explicar la naturaleza, el cosmos y la condición humana. Los mitos sientan las bases de la tradición occidental, sobre todo desde la época arcaica (desde el siglo VIII al V a.C., en el que entramos de lleno en la época clásica), con poetas como Homero y Hesíodo, porque convierten la mitología<sup>4</sup> en corpus literario.

Del mito ancestral al mito literaturizado se da un proceso de transición de lo oral a lo escrito que, como señalan estudiosos como Jean-Pierre Vernant y Marcel Detienne, fija los relatos y simultáneamente permite su reinterpretación y reescritura (en diferentes versiones), al liberar a los poetas de una versión única.

Con la fijación escrita de los mitos, se abrieron los horizontes por los cuales era posible navegar con libertad. En la época clásica, la literatura griega se nutre de los mitos ya poetizados en épocas anteriores y produce gran cantidad de relatos presentando variantes, bajo la pluma de los poetas y su capacidad de reconfigurarlos sin perder su estructura fundamental.

---

<sup>4</sup> Empleamos “mitología” en el sentido que le da García Gual, una colección de mitos o una especie de red de relatos míticos interconectados, pero que no se limita como tal, sino que adquiere un sentido más profundo en tanto esta red interconectada de relatos refleja la identidad cultural y simbólica de un pueblo. En la mitología, reaparecen personajes -conocidos, con nombres e historias propias- y temáticas, lo cual proporciona una continuidad simbólica y coherencia interna.

García Gual cita el ejemplo de Estesícoro (siglo VI a.C.), quien reescribe el mito de Helena al sugerir que ella nunca viajó a Troya, sino que fue una copia de su imagen la que llegó allí, mientras la verdadera Helena se refugiaba en Egipto. A partir de este ejemplo, puede observarse la capacidad de los poetas para reelaborar la tradición sin destruirla, aprovechando la coexistencia de múltiples versiones literarias que fomentaban la pluralidad narrativa.

La figura del poeta como *poietés*, como creador de poesía épica o dramática, no es la de un mero repetidor, sino que demuestra cómo los mitos griegos pudieron mantenerse vivos a través de la reinterpretación y reelaboración poética, permaneciendo idénticos a sí mismos, al tiempo que se transformaban y diversificaban (lo perdurable y lo mutable son rasgos propios de la materia mítica), permitiendo así un diálogo continuo con las obras anteriores, contemporáneas o posteriores.

En *La Mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico* (1987), García Gual abre el debate sobre la definición de “mito”. Cita, en principio, la definición de la RAE, por la cual el mito es una “fábula”, una “ficción alegórica especialmente en materia religiosa”. A esta definición la estima inadecuada y equívoca. Uno se preguntaría, entonces, por una definición unitaria de lo que es el mito. Retoma a continuación a G.S. Kirk, en tanto advierte (como protesta contra la concepción unitaria de los mitos que sostienen los funcionalistas y estructuralistas) que: “no hay ninguna definición del mito. No hay ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos... difieren enormemente de su morfología y su función social” (p.11). García Gual toma esta crítica como punto de partida hacia una reflexión más profunda. Admite, por lo tanto, que los mitos tienen formas y funciones varias, y que es posible combinar los enfoques que estudian los mitos y su naturaleza para una comprensión más cabal de los mismos (los diferentes enfoques y orientaciones para la interpretación y análisis de los mitos en el siglo XX son el funcionalismo, el estructuralismo y el simbolismo).<sup>5</sup>

Tras esas consideraciones, propone la siguiente definición de mito: “el mito es una narración o un relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios (en el mundo griego, dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano” (1987, p.12), que nos resulta operativa por cuanto:

---

<sup>5</sup> Cfr. García Gual, 2006; Vernant, 2003.

- El mito es un relato, una narración que puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual se caracteriza por presentar una historia. El carácter narrativo del mito permite el análisis.
- Este relato viene de tiempo atrás y es conocido por muchos, es aceptado y transmitido de generación en generación, los mitos viven en la memoria comunitaria y no individual, por lo que puede hablarse de una tradición mítica, que, como hemos visto, al ser puesta por escrito, posibilita la co-existencia de variantes.
- Tiene un carácter dramático y ejemplar: se trata siempre de acciones de excepcional interés para la comunidad, porque explican aspectos importantes de la vida social, mediante la narración de cómo se produjeron por primera vez tales o cuales hechos. Ese valor paradigmático de los mitos es uno de los trazos más destacados por los funcionalistas. Ese carácter dramático caracteriza a estos relatos frente a las tramas inverosímiles de otras narraciones, o frente al esquema abstracto de las explicaciones lógicas.
- Los actores de los episodios míticos son seres extraordinarios, a menudo seres divinos, dioses y héroes emparentados con ellos. Son más que humanos y actúan en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural. Ahí están los seres primigenios, cuya acción da lugar al mundo y a los dioses que intervienen en el orden de las cosas y de la vida humana, y los héroes civilizadores, que abren caminos y los despejan de monstruos y de sombras.
- Mediante la rememoración de esos sucesos primordiales y la evocación de esas hazañas heroicas y divinas, la narración mítica explica por qué las cosas son de determinada forma y sitúa las causas de esos procesos originales en un tiempo- otro. Hay unos temas esencialmente míticos, los que se refieren al comienzo de las cosas: la cosmogonía y la teogonía, y lo que se refieren al final de todo, al más allá de la muerte y del tiempo terrestre. Los mitos tratan del comienzo, del *arché*, y de las causas, *aitíai*, del universo y en especial de la vida humana. En ese interés explicativo y etimológico sufren luego la competencia de la filosofía en la cultura griega.
- Las explicaciones del mito remiten siempre a un más allá, a otro tiempo y a personajes, dioses o héroes, que no son como los seres humanos de nuestro entorno. Por eso los relatos míticos tienen un elevado componente simbólico: abundan en símbolos y tratan de evocar un complemento ausente de esta realidad que tenemos ante nuestros sentidos.

- El autor se siente en confianza de postular que ese humanizar la naturaleza, en cuanto a representarla como poblada o animada por seres sobrenaturales dotados de formas, deseos e impulsos, próxima a los de los hombres, se encuentra en la raíz de todo el pensar mítico. Los mitos nos ofrecen una explicación del universo animado por fuerzas y figuras de rostro humano.
- Los mitos tienen una función social, ya que cualquier historia mítica conserva un valor paradigmático, como ejemplo heroico, que es distinto del matiz de entretenimiento y diversión de otros relatos del folktale. En el mito las cosas son de cierta forma porque los dioses las hicieron así, y hay que vivir según unas pautas que los dioses o los héroes marcaron con su acción ejemplar. El mito es un ejemplo de actuación a partir de las historias de aquellos personajes extraordinarios, que marcan una forma de actuación ejemplar (que no necesariamente es un ejemplo moral)
- En correspondencia con la idea señalada por Mircea Eliade de que “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos” (1992, p. 6). La narración mítica nos habla de un tiempo prestigioso y lejano, el tiempo de los comienzos, el de los dioses, un tiempo que es el de los orígenes de las cosas, un tiempo que es distinto del de la vida real, aunque por medio de la rememoración y evocación ritual puede acaso renacer en este.

En tanto aquello que lo vuelve reconocible al mito permanezca, puede operarse la reescritura, no para recontar el mito, sino, como sostiene Gual (2008), “advertir una nueva lectura y proponer una interpretación del mito en clave moderna” (p.31). Se trata de darle voz a un relato antiguo, a esta idea la relacionamos con las de dialogismo bajtiniano e intertextualidad, como se verá en el siguiente apartado.

Atendiendo a los presupuestos planteados, nuestra lectura de las obras de Calvelo se sustentará, principalmente, en un orden simbólico, que nos permitirá indagar los sentidos potenciales de los mitos en las reescrituras poéticas.

## **2. Reescritura: intertextualidad y sus operaciones.**

Darle voz a un relato antiguo es darle al mito un nuevo sentido, sin disolver su estructura. El mito será la suma de todas sus versiones, por lo que la reescritura es una prolongación textual de tal estructura hacia nuevos horizontes.

En la antigüedad, el *mythos* era el material disponible para la composición de poesía épica, y posteriormente la poesía trágica. En esas composiciones poéticas, los aedas transformaban el

texto anterior, reelaborándolo en un texto nuevo y diferente, cada vez. Nuevamente nos encontramos con el concepto de dialogismo bajtiniano, en donde la voz de un aeda o rapsoda estaba en comunicación con la voz de otro, o con la voz del mito ancestral como espectador privilegiado de aquel mito que nos es inaccesible. Los textos literarios son el resultado de un diálogo con los textos anteriores.

Al comenzar a hablar de reescrituras, debemos preguntarnos qué es posible reescribir, y puntualmente al pensar en los mitos, hemos de volver sobre una propuesta de Herrero Cecilia (2006, p.63), quien clasifica los mitos en: a) mitos ancestrales, b) mito literarizado, c) mito literario, d) mito explícito y mito implícito, y e) los temas míticos y su reescritura en los textos literarios. A los efectos de nuestra investigación, volveremos sobre los tres primeros.

La primera instancia oral del mito -el “mito ancestral”-, resulta inalcanzable e inaccesible: es la voz que se pierde tras ser pronunciada, pero sobrevive en los ecos, las réplicas del “mito literarizado”, definido por Brunel (cit. en Herrero Cecilia, 2006, p. 65) como la adaptación o reformulación individual en un texto literario de un “mito ancestral”, que adquiere así un enfoque narrativo y argumentativo propio. Este “mito literarizado” será reformulado de nuevo por otros escritores y darán una serie de versiones o reactualizaciones. Distinto del “mito literarizado” que surge de la tradición arcaica de un pueblo, se encuentra el “mito literario” que tiene su génesis en la propia literatura, en la creación individual de un escritor, como es, por ejemplo, Don Quijote de Cervantes.

Desde esta posición, los estudios de mitocrítica tendrán por objeto establecer el tipo de analogía existente entre el mito y el texto que lo reformula o lo reescribe. La actividad de reescritura de mitos permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer nuevas respuestas, como sostiene Luis Diez del Corral: “los mitos griegos se han comportado como puras formas en disponibilidades, capaces de aprehender cualquier realidad histórica y de abrazarse a ella engendrando inmediatamente un significado nuevo.” (1957, p. 75). Esto se puede completar con la idea que expone Durand en *La mitocrítica paso a paso*, que dice:

una obra, un autor, una época -o al menos “un momento” de una época- está “obsesionado” de manera explícita o implícita por uno (o unos) mitos que dan cuenta de manera paradigmática de sus aspiraciones, de sus deseos, de sus miedos, de sus terrores... (2012, p. 106)

El proceso de reescritura o reformulación de los mitos ancestrales, mitos literarizados, mitos literarios y los temas míticos, requiere por un lado la sensibilidad y creatividad del “interpretante” del mito, siguiendo a Ivanne Rialland (en Herrero Cecilia, 2006, p. 70), porque lo está resignificando y actualizando su sentido según un determinado contexto que conlleva nuevas posibilidades que se añaden al esquema narrativo del mito.

La reescritura puede pensarse desde la intertextualidad literaria, considerada como una de las herramientas metodológicas fundamentales para el comparatismo ya que permite determinar cómo opera el diálogo entre textos (Remak en Cubillo Paniagua, 2019, p. 100). El concepto de intertextualidad encuentra su origen en Bajtín, con la noción de “dialogismo”. A partir de que los enunciados son vehículos de un decir heterogéneo que lo constituye, el dialogismo será la capacidad de los enunciados de uno mismo para relacionarse en una red de múltiples enunciados de los otros, estableciéndose así un diálogo o polifonía en el nivel del discurso.

Julia Kristeva parte del dialogismo bajtiniano para plantear que el texto es un lugar de intercambio entre fragmentos redistribuidos por la escritura, que construye un texto a partir de textos anteriores (que han pasado, previamente, por una selección y transformación). Por esta misma tendencia, Roland Barthes sostiene que “todo texto es un intertexto” (Barthes en Camarero Arribas, 2017, p.3), porque tiene un precedente cultural anterior. La intertextualidad será, por lo tanto, un movimiento esencial de escritura, una transposición de enunciados anteriores y contemporáneos.

Gerard Genette (1989) propone el concepto de transtextualidad o “trascendencia textual del texto” (p.9), entendido como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p.9-10). Reconoce cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, architextualidad, e hipertextualidad. Nos concentramos en el primero y en el último.

Genette parte de la intertextualidad de Kristeva, pero la redefine en términos más restrictivos, esto es: la relación de copresencia entre dos o más textos, cuyas formas pueden variar entre explícitas y literales (la cita), menos explícita y menos canónica (el plagio), formas menos explícitas y menos literales (la alusión). Genette se acerca, teóricamente, a Michael Riffaterre, para quien el intertexto es la percepción del lector de las relaciones entre obras. La intertextualidad es “el mecanismo propio de la lectura literaria” (Riffaterre en Genette, 1989, p.11). Riffaterre propone un método de análisis intertextual orientado a la recepción, destacando la participación activa del lector.

Encontramos una fuerte vinculación entre intertextualidad e hipertextualidad, entendida esta última como la presencia de un texto A, llamado hipotexto, en un texto B, llamado hipertexto. El texto B no podría existir sin el texto A, y su relación se basa en una transformación. En otras palabras, ir “más allá” del hipertexto.

[la hipertextualidad es] un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. (...) Puedo igualmente perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados y fugitivos de cualquier otra, anterior o posterior. Tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio (Genette, 1989, p.19)

y destaca, como Riffaterre, el rol del lector: “concibo la relación entre el texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada” (p.19).

Para un estudio comparatista uno debe procurarse “ser” y “dejarse convertir” en un lector in fabula o lector modelo. “Ser” el lector modelo es entrar en un juego de negociaciones y concesiones con el texto, llevar a cabo movimientos cooperativos debido a que debe llenar los espacios en blanco y los intersticios que el texto presenta (Eco, 1993). “Dejarse convertir” tiene que ver con que el texto propone y el lector dispone, pero detrás de “un texto que propone” hay un escritor que construye a su lector idóneo, deseado, proyectado (Eco, 1985). El lector modelo de la microficción de Calvelo sería, en este caso, aquel que conoce la mitología griega y las fuentes clásicas, y acepta la reescritura en su pacto de lectura con el texto. Como escritor se debería querer producir un lector nuevo y, como sostiene Eco (1985, p.54), este debe anticiparse a los deseos del lector (aquello que debería querer, pero todavía no lo sabe) para que la experiencia de la lectura sea una transformación. El lector modelo de una reescritura feminista de mitología griega es aquel que actualizó con sus conocimientos los espacios blancos e intersticios, y que, leyendo la reescritura de un mito que le era conocido, deseó esas voces femeninas de la mitología que habían sido silenciadas e invisibilizadas. Para llevar a cabo un estudio comparatista, el lector modelo debe convertirse en escritor de su propia lectura (Josefina Ludmer llama a esta figura “lector crítico”, 2015, p. 42).

En esta escritura podrá comunicar aquellos movimientos cooperativos que realizó con el texto, los juegos, las transacciones, las operaciones, las presencias intertextuales que identificó, la

reescritura del mito y su proceso, la construcción de las voces. La intertextualidad será la herramienta metodológica principal para la literatura comparada, ya que identifica intertextos para que el lector-crítico plantee el análisis comparativo, determinando la relación intertextual que hay entre ellos, reescribiendo lo no-dicho.

Con respecto al mito, el lector-crítico, para poder trabajar la intertextualidad, debe partir de la descontextualización y recontextualización mítica propuesta por Han Gumbrecht, recuperada por Martínez Falero (2013) y quien propone cinco modalidades de la reescritura: 1) por adición de mitemas; 2) por combinación de mitemas; 3) por subversión de mitemas; 4) por analogía respecto de la estructura del relato; y 5) por analogía respecto de la trama del relato.

El mito pervive (sabemos por lo anteriormente trabajado), no en su forma ancestral, sino por haber sido descontextualizado de su origen oral y ancestral. Es necesario observar los aspectos del esquema narrativo fundamental del mito y dar cuenta de las transformaciones que la reescritura introduce. Con este propósito, es decir, establecer el tipo de analogía existente entre el mito y el texto que lo reformula o lo reescribe, Pierre Brunel (1992) ofrece tres criterios, leyes o vías para llevar a cabo el análisis comparativo:

- **Emersión:** a través de la hermenéutica se puede acceder a las profundidades del texto. La atención es captada ante la aparición de una palabra extranjera, una presencia literaria o artística, o de un elemento mitológico.
- **Flexibilidad:** esta ley sugiere la soltura y al mismo tiempo una resistencia del elemento extranjero en el texto. La soltura, por un lado, sugiere que el elemento extranjero no se introduce en el texto sin modificaciones. Puede haber deformaciones: en las palabras, en la transcripción de una cita extranjera; en un elemento mítico. No sólo pueden ocurrir deformaciones, sino también inversiones, como cambiar una letra que cambie el sentido de una palabra, y la “adunaton” conocido en la literatura grecolatina como el procedimiento que consistía en darle la vuelta a un dato conocido. Pero a pesar de la flexibilidad, hay una resistencia del elemento extranjero en el texto: detiene la mirada, plantea una pregunta, mantiene una presencia otra. La red de alusiones y referencias extranjeras es tanto más complicada cuanto que las palabras prestadas, las citas textuales, los elementos míticos se mezclan.
- **Irradiación:** el elemento extranjero en el texto puede ser considerado un punto de irradiación, que puede ser evidente como en los epígrafes y la situación central del elemento

extranjero o secreta, subterránea. La presencia oculta de un texto se puede percibir. Una imagen mítica presente en el texto puede irradiar en algún otro texto en el que no es explícita. El elemento extranjero, advierte Brunel, puede constituir una amenaza en el texto y para el texto, no obstante, sin aquél este texto no existiría.

Según Brunel, el mito emerge dentro del universo de un texto de una manera explícita o más o menos implícita. Un texto puede modificar libremente un mito, pero este ejerce una irradiación dentro del universo narrativo del texto donde se van a actualizar algunos de los rasgos fundamentales que caracterizan al mito. El mito es flexible en su adaptación, pero al mismo tiempo resistente en su esencia.

### **3. Reescritura en clave de género y mitocrítica feminista.**

*“no en la historia ni en la ciencia, sino en el mito hay que buscar las claves para comprender la esencia humana” J. Campbell (citado en Calvelo, 2005, p.53).*

Los seres humanos forjamos nuestra identidad en sociedad, a partir de imágenes y representaciones culturales que aprendemos desde la infancia. Y, como plantea Khadidja (2021), los mitos son una forma de entender el mundo y lo humano, dan forma a tal experiencia y responden a interrogantes tales como qué hacer frente a cierta crisis. Los mitos son la creación de la imaginación humana, sueños arquetípicos que tratan los problemas de la vida, y estas historias se han reflejado en la sociedad, la cultura y el pensamiento occidental.

Interesa para este trabajo recuperar las formas de representación cultural de las mujeres, que encuentra, no su origen, pero sí su legitimación, en la literatura, y ésta a su vez en los modos de leer los mitos. En este sentido, partimos del supuesto de que la mitología grecolatina ha sido uno de los cimientos sobre los que se construyó el sistema de dominación masculina y subordinación de las mujeres, a través de las imágenes arquetípicas, y estos mitos representan una cultura patriarcal (Khadidja, 2021). Así, los personajes míticos femeninos incluidos en los textos clásicos, expresan un conjunto de valores e ideologías culturales que dan cuenta de la mirada y el orden masculino impuestos. La estructura patriarcal se ha apropiado de las diferencias anatómicas entre los sexos para legitimar relaciones sociales asimétricas por razón del género (Beteta Martín, 2009).

A partir de Bourdieu (citado en Burguillos Capel, 2019), no puede desconocerse la existencia de una violencia simbólica, entendida como un proceso de socialización tendiente a un sistema de relaciones jerárquicas de origen cultural, por medio de símbolos, imágenes y representaciones. Se configura como un organismo de control cuyo valor radica en la dificultad de revertir tal proceso en tanto requiere cuestionar estructuras mentales que se han forjado en el inconsciente. A partir de los años sesenta, los movimientos feministas ayudan a crear una conciencia política en la mujer que contribuye a la aparición de un nuevo discurso de la sexualidad.

Para Peter Barry, el movimiento feminista siempre le ha dado importancia a la representación de la mujer en la literatura, diciendo que:

La crítica literaria feminista de hoy en día es el producto directo del 'movimiento feminista' de los años sesenta. Este movimiento fue, en aspectos importantes, literario desde el principio, en el sentido de que se dio cuenta de la importancia de las imágenes de la mujer promulgadas por la literatura, y consideró vital combatirlas y cuestionar su autoridad y su coherencia. En este sentido, el movimiento feminista siempre se ha ocupado de manera crucial de los libros y la literatura (citado en Khadidja, 2021, p.11)

La teoría feminista se propuso desmontar la falacia de que el mundo y la literatura no son la misma cosa, porque ambos son constructos íntimamente relacionados. Eagleton (cit. en Lozano de la Pola, 2010) dice que la literatura como institución nace de las raíces sociales, pero que no es un reflejo de las prácticas sociales, sino su legitimación.

El género en la literatura ha sido la base para la construcción de narrativas con modelos de lo masculino y lo femenino. Por el lenguaje, la literatura ha reproducido estructuras de poder que garantizan la estabilidad del patriarcado ya que puede controlar el campo de significado social, y por lo tanto, producir, promover e implementar la representación del género. La literatura es, por lo tanto, una de esas tecnologías de género desarrolladas por Teresa de Laurentis (cit. en Lozano de la Pola 2010).

La influencia de los modelos socioculturales es especialmente visible en las narraciones mitológicas que oportunamente son reescritas de acuerdo a distintos tiempos históricos. Volver sobre los libros, la literatura y las mitologías es esencial ya que estos han contribuido a modelar y difundir ideas y prácticas patriarcales que continúan arraigadas y normalizadas.

El mito como narrativa primordial ordena el mundo. Simone de Beauvoir (1949) sostiene que los mitos constituyen herramientas fundamentales del patriarcado, en el adoctrinamiento de la

mujer. La representación de las mujeres en los mitos responde a la mirada masculina, porque fueron principalmente estos poetas épicos, trágicos y líricos, los que literarizaron los mitos ancestrales.

Sería imposible [dice Beteta Martín] concebir la historia de las mujeres sin una historia de sus representaciones, de sus mitos y de la codificación de sus imágenes, pues son aspectos que expresan la construcción y evolución del imaginario social femenino y de toda la estructura social que lo acepta, conforma y reproduce. (2009, p.165).

Es por esto que los mitos deben ser revisitados y reescritos por escritoras que construyan un nuevo mundo para sus personajes, con una nueva narrativa que desafíe no sólo el mundo clásico sino el discurso patriarcal. Para poder despojarse de los supuestos patriarcales, los estereotipos, arquetipos y roles de género impuestos, hay que denunciarlos, desmitificarlos y deconstruirlos, por medio de estudios críticos y reescrituras literarias.

Desde Mary Shelly y su *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), señala Judge (2022), las mujeres escritoras se han visto atraídas al mundo de los mitos y la posibilidad de la reescritura, en lo que respecta al campo de la literatura. Podemos afirmar que existe una tradición feminista universal de escritoras que reescriben mitos, particularmente griegos, con mayor producción literaria entre el siglo XX y el siglo XXI: Silvina Ocampo (1903), María Zambrano (1904), Claribel Alegría (1924), Griselda Gambaro (1928), Christa Wolf, (1929), Marion Zimmer (1930), Marta Eugenia Rojas (1932), Dacia Maraini (1936), Helene Cixous (1937), Margaret Atwood (1939), Pat Barker (1943), Gioconda Belli (1948), Anne Carson (1950), Ana María Shua (1951), Aída Toledo (1952), Susanna Clarke (1959), Judith Butler (1959), Mariana Percovich (1963), Begoña Caamaño (1964), Itziar Pascual (1967), Johanna Godoy (1968), Monica Velasquez (1972), Natalie Haynes (1974), Madeline Miller (1978), Nikita Gill (1987), Anwen Kya Hayward (1992), Costanza Casati (1995), Sarah Underwood (1999), Jennifer Saint (s.f.) y Claire Heywood (s.f.), por solo nombrar algunas. Patricia Calvelo (1970), desde la provincia de Jujuy, Argentina, adscribe a dicha tradición y tendencia de las escritoras mujeres. En el campo académico, Watkins recuerda, tras la emergencia de los estudios feministas de los setenta y los ochenta, antes de la creación de los Estudios de la Mujer, que “una mujer con objetivos explícitos en, por ejemplo, la filosofía, la literatura o los clásicos, [era] rápidamente catalogada como una forastera y ‘poco profesional’ que su contraparte en los campos menos poderosos culturalmente [...]” (en Judge, 2022, p.15). Las estudiosas tomaron el desafío

institucional con un gran compromiso y con una erudición revolucionaria para generar un cambio social.

Hay un deseo femenino por la escritura, por configurar una voz propia que dialogue con voces, figuras y discursos anteriores o contemporáneos. La adaptación y reescritura de mitos (en general, pero especialmente los mitos clásicos debido a su familiaridad) se ha vuelto un interés en expansión entre las escritoras femeninas. La razón de revisar y rescatar personajes femeninos la encontramos en la introducción de Natalie Haynes, *Pandora's Jar Woman in the Greek Myths* (2020), cuando dice:

Cada mito contiene múltiples líneas temporales en sí mismo: la época en la que se desarrolla, la época en la que se cuenta por primera vez y todas las versiones posteriores. Los mitos pueden ser el hogar de lo milagroso, pero también son espejos de nosotros mismos. La versión de una historia que elegimos contar, los personajes que situamos en primer plano y los que dejamos que se desvanezcan en la sombra reflejan tanto al narrador como al lector, al igual que muestran a los personajes del mito. En nuestra narrativa hemos dejado espacio para redescubrir a mujeres perdidas u olvidadas. No son villanas, víctimas, esposas o monstruos: son personas (p.10)<sup>6</sup>

Rescatar esos personajes es rescatar el género a través del acto performativo del lenguaje y su capacidad de representación. Los mitos constituyen una representación simbólica de las identidades de género, de modo que un cambio en las identidades de la feminidad requiere forzosamente un cambio en el orden simbólico. Esto implica la deconstrucción y la reelaboración de los arquetipos míticos para la creación de imágenes alternativas más acordes a las nuevas identidades. Las mujeres deben iniciar un proceso de reestructuración del universo simbólico que se adapte a las nuevas identidades.

Roland Barthes sostiene que los mitos, como sistema de comunicación, suponen una significación y una justificación de un discurso (cit. en Burguillo Capel, 2010). Pero no son inmutables, por lo tanto es posible proponer una transformación de los mismos que desnaturalice las construcciones socioculturales de las identidades históricas. Esto se realiza a través de la deconstrucción de mitos a través de revisiones literarias para decodificar mitos androcéntricos y construir imágenes alternativas de feminidad (cit. en Beteta Martín, 2009).

---

<sup>6</sup> La traducción es nuestra.

Dentro del movimiento literario feminista es posible encontrar propuestas como el revisionismo de Alice Ostriker, o como la de Marina Warner, para desarticular los mitos falocéntricos y los arquetipos culturales de feminidad.

En tanto que, Victoria Sotomayor sostiene que:

La reescritura de textos es una de las formas en que se manifiesta la circulación social de la literatura, desde sus orígenes, a lo largo de la historia. Las adaptaciones son, a su vez, una forma de reescritura, en la que se trata de acomodar un texto a un receptor específico, a un nuevo lenguaje o a un nuevo contexto (en de la Riva Fort, 2016, p.26).

Por lo tanto, ningún acto de reescritura es un acto inocente o simple, ya que realiza un doble movimiento: reivindicación y prolongación de la vida del texto anterior, actualizando y restaurando su contenido, poniéndolo al alcance de los lectores contemporáneos, al mismo tiempo que lo critica poniendo de manifiesto la necesaria transformación para alcanzar al lector actual.

Las reescrituras tienen la capacidad de traer a la luz sentidos del mito que antes no se habían tenido en cuenta, porque hay una nueva forma de leerlos, otros contextos, transformaciones del género literario, formas y estrategias que le permitirá liberar aquellos potenciales significados que posee.

A través del relato mítico se han creado y perpetuado discursos ideológicos. La interpretación de mitos literarios o la creación de mitos literarios ha construido una herramienta para la expresión de la identidad y para dar forma a procesos de aprendizaje. Potencialmente, aunque de hecho ha sido y sigue siendo una realidad, sirven como una estrategia de justificación y legitimación de determinados constructos ideológicos, sociales y culturales.

A través del relato mítico se asimilan las asimetrías de poder de la cultura y se establece una relación de retroalimentación: se reformula a través de ellas, pero también contribuye a su perpetuación, sirviendo como legitimador simbólico de las estrategias de dominación patriarcal y contribuyendo a configurar los roles sociales y mecanismos de control a los que adhieren.

El orden masculino se erige como absoluto y autoridad, como centro de la cultura y es superior al orden femenino, relegado a los márgenes, a la naturaleza, a la pasividad, a lo irracional, a la alteridad y a la diferencia. Lo femenino ha sido encorsetado en roles de género y estereotipos que aseguran su subordinación. Se pueden contemplar imágenes de las mujeres como ángeles, madres, esposas, que se adecuan a la norma, pero también imágenes monstruosas de las que no, como una especie de advertencia si no se adaptara al orden establecido e impuesto. Las

imágenes y representaciones de la mujer monstruosa son figuras femeninas que se desviaron de la norma patriarcal.

#### **4. Crítica literaria feminista**

Humm (cit. en Selby, 2022) dice que la crítica feminista debería de abordar los siguientes problemas:

- 1) volver a examinar textos masculinos, androcéntricos y representaciones patriarcales de las mujeres,
- 2) resaltar que existieron escritoras femeninas invisibilizadas con el motivo de elaborar una nueva historia literaria recuperando la figura de la mujer escritora.
- 3) la crítica feminista construye lectores feministas ofreciéndoles nuevos métodos y teorías,
- 4) actuar como lectores feministas creando una nueva escritura y discurso,

Desde la crítica literaria feminista y la ginocrítica de Elaine Showalter (cit. en Burguillo Capel, 2010), entendemos que al pensar a la mujer como lectora y como escritora, se podría incorporar tal modalidad a los modos de leer de Josefina Ludmer (2015). Un lector feminista, que lee a las mujeres:

- 1) a través de las representaciones patriarcales de los mitos,
- 2) reescribir su figura en un modelo alternativo que le permita romper con los paradigmas tradicionales de la opresión femenina,
- 3) cómo viven y han vivido,
- 4) cómo son imaginadas,
- 5) cómo el lenguaje puede ser una trampa y una forma de liberación.

Tal lector-crítico-feminista necesariamente escribe su lectura en tanto es la labor del crítico, pero también como acatamiento del acto de resistencia rompiendo el silencio. Es, por tanto, un modo de leer político.

Pensar en este modo de leer se justifica en Michael Foucault (1997), quien entiende que la historia del saber es: “la historia de lo Mismo, la identidad, el orden, frente a lo Otro, a la vez interno y extraño que debe conjurar: la locura, la enfermedad, lo irracional” (en Burguillo Capel, 2010, p. 48). Siguiendo a Luce Irigaray (cit. en Burguillo Capel, 2010), entendemos la exclusión de las mujeres de dicho orden, frente al que son definidas como lo Otro o lo no-identico, comprendiendo, como Simone de Beauvoir (cit. en Burguillo Capel, 2010), que la

Otredad se refiere a lo femenino, frente a lo Mismo que es lo masculino, con respecto al poder y a la historia.

La mujer desafía, según Helene Cixous (en Burguillo Capel, 2010), el discurso falocéntrico y la posición que este impone sobre ella, es decir, el silencio. Escribir como mujer es igual a expresar la diferencia a través del propio cuerpo, haciendo uso de sus propias herramientas, escribir en femenino es crear una escritura nueva e insurrecta. La escritora mujer se arma del lenguaje poético, la metáfora, usos sintácticos y semánticos para la reconstrucción del imaginario femenino. Recuperar las figuras femeninas es esencial para que las mujeres se reconecten con su propia identidad, se establece un diálogo con aquellos personajes que habían sido silenciados. Irigaray propone la reapropiación y la construcción de los paradigmas clásicos para la construcción de un nuevo orden simbólico alternativo al masculino, basado en la experiencia femenina, la sexualidad y el cuerpo (en Burguillo Capel, 2010).

La propuesta de Elaine Showalter (en Burguillo Capel, 2010) es hacer visible la escritura de las mujeres, llevando a cabo una propuesta crítica que analice y desvele las mitologías establecidas sobre lo femenino, así como los estereotipos con los cuales se identifican las relaciones de género, que a su vez determinan actitudes de la cultura y las normas de una sociedad. Alicia Ostriker (en Burguillo Capel, 2010) ve a las mujeres, en concreto a las escritoras, como ladronas del lenguaje, female Prometheuses (en Burguillo Capel, 2010, p.58.), en un marco en que el lenguaje está codificado por y para el privilegio masculino y que por lo tanto silencia la experiencia de las mujeres o resulta inadecuado para que esta pueda ser descrita. Las mujeres, para explorar el yo-femenino, pueden apropiarse del lenguaje mediante el lenguaje. Ostriker propone el análisis de los escritos gino críticos, examinando cómo adaptan imágenes y términos tradicionales a sus propias necesidades y experiencias combinando el significado para redefinir a la mujer y a su propia cultura.

Reescribir en clave feminista es un trabajo prometeico (en tanto las mujeres escritoras roban el lenguaje heteropatriarcal, los mitos y los géneros) para encontrar respuestas a una larga historia de silencios, ausencia y estigmas, ya que es igualmente valiosa la reflexión sobre la propia autora, como el rescate de personajes femeninos y la reformulación de mitos y arquetipos desde una óptica feminista, convertido así en una estrategia de subversión.

A través de revisiones literarias feministas es posible decodificar las construcciones sociales y construir imágenes alternativas de feminidad. La reelaboración de mitos permite tanto a las escritoras como a las lecturas llevar a cabo una forma de resistencia.

Los acercamientos feministas a la literatura no pueden ser definidos nunca por su objeto concreto, ni la mujer como tema, ni los textos escritos por mujeres. Un acercamiento feminista y comparatista a la literatura solo puede ser entendido como una forma de acercarnos a los textos.

María Mies en *Towards a methodology for feminist research* (1978) habla de que los métodos androcéntricos son incompatibles con las prácticas de investigación feminista. En respuesta a Angela Carter, sostiene que “el vino nuevo no puede servirse en botellas viejas” (en Judge, 2022, p. 15-6), en el sentido de que se necesitan metodologías innovadoras. Lo que Carter proponía era que “la presión del vino nuevo hace explotar las botellas viejas” (en Judge, p. 15-6), significando, según nuestra interpretación, que no se puede vivir ni expandirse una crítica literaria feminista que regrese a los viejos modos de leer los mitos y a los clásicos, por lo que resulta necesario encontrar en las metodologías feministas “un lugar de resistencia y activismo, dentro y fuera de la academia.” (Judge, p.16)

### **En resumen**

La reescritura es un acto de descubrimiento. Adrienne Rich, en su ensayo “When we dead awaken” (1972), dice que “necesitamos conocer la escritura del pasado y conocerla de manera diferente a como la hemos conocido jamás, para no transmitir una tradición, sino para romper su dominio sobre nosotras” (p.19). La crítica literaria feminista debe partir de la revisión, entendida por Rich como:

El acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica, es para nosotros más que un capítulo en la historia cultural: es un acto de supervivencia. Hasta que podamos entender las suposiciones en las que estamos empapados, no podemos conocernos a nosotros mismos. Y este impulso de autoconocimiento, para la mujer, es más que una búsqueda de identidad: es parte de su rechazo a la autodestrucción de la sociedad dominada por los hombres. (1972, p.18)

Tras la segunda ola del feminismo, tanto en el ámbito literario a través de la producción de obras, como en el académico a través de los estudios contemporáneos, es menester celebrar la iniciativa de interpretación, revisión y reescritura del mundo clásico que llega a nuestros días por la mitología y la poesía (épica, dramática o lírica). Si bien este movimiento feminista se definió por una tendencia a rechazar las imágenes estereotipadas sobre las mujeres retratadas

en la literatura en general, el mundo clásico es un camino retomado con frecuencia para darles a aquellos entrañables personajes una representación más acertada.

A partir de la mitocrítica feminista, se puede lograr una evaluación y análisis de los estereotipos de género presentes en los textos clásicos. De esa evaluación, se puede obtener una base o punto de partida, para analizar la reescritura y revisión de tales estereotipos en una obra contemporánea, como lo es la propuesta de Calvelo. La reescritura como actualización se vuelve parte de la historia del mito que actualiza, por lo tanto el mito será la suma de todas sus versiones. La reescritura no será solo un proceso de memoria y olvido, sino también de creación y vida.

Las reescrituras se levantan sobre las ruinas del mundo clásico que las escritoras primero tuvieron que deconstruir, construyen un nuevo mundo para sus personajes: una narrativa, una voz, un nuevo punto de vista, una sensibilidad, lo alternativo y la otredad que desafían lo clásico. Una orientación feminista hacia la reescritura de los textos dominados por los hombres indica un deseo de las mujeres contemporáneas por visitar con nuevos ojos, bajo una nueva perspectiva, aquellos textos, como lo analiza Blanco (2020 y 2023).

La ginocrítica de Showalter surge como una reorientación de la crítica feminista a finales de la década de los años sesenta, y propone la creación de una tradición literaria femenina ofrece nuevas formas de entender las representaciones de la mujer (Eagleton en Plain y Sellers, 2007), y cuyo objeto de estudio serán “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, así como las leyes de la tradición femenina” (en Magda Potok, 2009, p. 210).

Los textos escritos por mujeres revelan una clara ambición de representar el mundo femenino y su percepción diferencial del mundo. Para estos estudios la temalogía tiene un peso fundamental, y un paradigma temático literario propio de las mujeres es la reinterpretación de las heroínas históricas-literarias. Nuestra indagación sobre intertextualidad y reescritura de los mitos se orienta hacia el tema de la representación femenina, el mundo observado desde su perspectiva y la inscripción de Patricia Calvelo en la tradición literaria femenina.

La reescritura, en este caso, de textos clásicos, no sólo realiza una revisión y crítica de la representación de los personajes femeninos, sino que también realizan una reflexión del lugar donde las autoras se han posicionado para revisar el pasado, la literatura y la crítica literaria

para liberar esos sentidos potenciales presentes en el mito, pero silenciados por un sistema de valores patriarcal. La reescritura opera como un desmontaje, y tales producciones artísticas proponen el rechazo a los modelos de feminidad, cuestionándolos a través de la actualización del mito.

Los mitos ancestrales literarizados por los poetas clásicos representan un pasado al que estas escritoras vuelven para revisar, y reformularlos desde su presente como “interpretantes” de estas imágenes míticas.

Por medio de la hipertextualidad, desmitificación y reescritura, reclaman aquellas figuras femeninas de la mitología griega para complejizarlas. Por esto es fundamental realizar un análisis textual ginocrítico, en diálogo con las obras clásicas que reescribe, desde la crítica literaria feminista, a partir de las teorías de la representación, teorías del género, y el desmontaje de metarrelatos.

### **Conceptos operativos**

**hipotexto mítico** → El hipotexto mítico se refiere a un texto o conjunto de textos que sirven como fuente, inspiración o referencia para otro texto posterior, conocido como hipertexto. En este contexto, el hipotexto es el mito original, mientras que el hipertexto es la obra que se basa o reinterpreta ese mito.

**representaciones literarias de género** → se refiere a cómo los autores y autoras representan los roles, identidades, y relaciones de género en sus obras literarias, dependiendo de la época y la cultura. La literatura, como forma de expresión artística y cultural, a menudo refleja y también puede influir en las representaciones sociales más amplias de género en una sociedad. Algunas obras literarias pueden desafiar o cuestionar los roles de género tradicionales, explorar la diversidad de identidades de género, o abordar cuestiones de poder y desigualdad entre los géneros. Otras obras pueden reforzar estereotipos de género existentes o reflejar las expectativas culturales dominantes en relación con el género.

**reescritura del mito en clave de género** → implica tomar un mito tradicional, que a menudo refleja y refuerza las normas de género tradicionales, y modificarlo para cuestionar, subvertir o reconstruir las representaciones de género en él. Este proceso incluye, entre otras estrategias, desafiar estereotipos, dar voz a personajes femeninos silenciados en el mito,

explorar las identidades de género más allá del binarismo tradicional, contextualizar las disputas de género en el pasado y el presente, etc.

**contexto ideológico de reescritura** → entorno intelectual, cultural y social que influye o condiciona en el proceso de reinterpretación de los mitos.

### **Etapas de investigación**

1. Reconocimiento de microrrelatos de Calvelo con hipotextos míticos
2. Análisis de las representaciones de género en los hipotextos, específicamente en cuanto a los valores sociales que encarnan o exponen los personajes femeninos.
3. Análisis de la reescritura del mito en clave de género en microrrelatos de Patricia Calvelo, identificando las principales estrategias utilizadas y los significados y valores que se refuerzan y/ o transforman.
4. Vinculación entre dichos valores y el contexto ideológico de la reescritura (en el que las reivindicaciones y los feminismos impulsan nuevas formas de ser mujer).

## Capítulo 1: HERA

### **La Diosa Madre y su metamorfosis en el panteón griego.**

Hera es la diosa del matrimonio y la salvaguardia de este. Cumple con el rol de la esposa en el orden patriarcal. Hija de Cronos y Rea, tragada por Cronos, salvada por Zeus, esta diosa era originalmente una diosa independiente y omnipotente, pero tras la llegada de los aqueos a Grecia, queda desplazada.

La Hera que generalmente conocemos es la esposa celosa y vengativa. La vemos orquestando planes para desquitarse con Zeus por sus numerosas infidelidades, aunque suele dirigir su ira contra las amantes y los hijos producto de estas aventuras: Io se convierte en vaca, Calisto en oso, a Sémele la engaña y provoca su muerte, retrasa el nacimiento de Apolo, sin dejar de mencionar el caso de enemistad más famoso que fue el de Heracles.

La vemos en el Juicio de Paris ofreciendo al príncipe troyano el gobierno del mundo a cambio de elegirla como la diosa más hermosa. Cuando falla este a favor de Afrodita, Atenea y Hera buscan incesantemente la destrucción de Troya.

La antigua cultura griega, dicen Okan y Kortanoğlu (2021) en su estudio acerca de la representación de Hera, está en comunicación con Oriente a través del Mediterráneo Oriental, Anatolia y el Egeo desde la Edad de Bronce. Esta comunicación se ha observado en forma de motivos, descripciones, metáforas, mitos. Las huellas de las diosas en los mitos de Mesopotamia y de la Diosa Madre de Anatolia son observables en la base del culto a las diosas griegas. Las diosas veneradas en la geografía egea y mediterránea oriental tienen rasgos asociados a la feminidad y la fertilidad: Inanna, la diosa del amor en Sumeria, Ninmah y Nammu asociadas a la gran Madre, Ishtar, la diosa del amor y la guerra en Asiria y Babilonia, Astarté en Fenicia, Arinna y Hapat, diosa del sol de los hititas, Cibeles en los frigios y sus equivalencias anatólicas, la diosa con serpiente en Minos, Isis, Hathor, Ma en Egipto y Gaia en la cultura griega. Esas diosas se asemejan entre sí en cuanto tienen características y tareas similares, y contaban con figuras masculinas similares en su contra. La dirección del panteón por una diosa única en Mesopotamia, Anatolia y el Mediterráneo oriental han cambiado. La posición de la diosa como elemento dominante también cambia debido a la dispersión de funciones en el panteón griego.

La Diosa Madre conservó su existencia como idea mitológica y religiosa, atribuida a la mujer durante toda la época antigua. Era símbolo de abundancia y fertilidad incluso en los periodos en los que se había abandonado el orden patriarcal. Las figuras divinas femeninas eran adoradas en el contexto del culto a la Diosa Madre, en las culturas de Anatolia a partir de las Edades Paleolíticas y Neolíticas.

Una de las razones más significativas del inicio de este periodo de transición y cambio son las sociedades de origen indoeuropeo que emigraron a Grecia y Anatolia en la Edad de Bronce. Esas sociedades trajeron sus propios sistemas religiosos y dioses, que se asocian con la guerra y el cielo. Estas migraciones dieron lugar al surgimiento de sociedades como la ciencia en Grecia y la hitita en Anatolia.

La Diosa Madre está asociada a la tierra, mientras que la figura masculina, su cónyuge, se asocia con el cielo y con animales como el toro, dando cuenta de un carácter guerrero. La figura masculina que simboliza el cielo en la cultura griega es Zeus, que originalmente es un dios indoeuropeo. Homero lo llama el dios del cielo infinito, el padre de humanos y dioses. El dios Zeus asume el poder de la diosa en épocas posteriores, particularmente en la cultura griega tras sus luchas con los habitantes del Olimpo, a partir de las cuales se convirtió en la cabeza del panteón. Este proceso de cambio puede explicarse en base a las razones que incluyen tanto la influencia de las sociedades entre sí como el cambio del enfoque de la vida. El final de la Edad de Bronce y el comienzo de la Edad Oscura son los puntos de ruptura más significativos en ese sentido. La figura de la Diosa Madre se metamorfoseó en la era de Zeus.

Hugo Bauzá (2022) dice:

El mito de la Diosa Madre había comenzado a debilitarse en torno al segundo milenio antes de nuestra era por influjo de la mitología babilónica cuando se habría dado la polarización entre diosa y dios, es decir, entre lo femenino y lo masculino. Con antelación a esa divergencia, la primitiva lengua indoeuropea no hacía una diferencia de género, sino sólo entre lo animado y lo inanimado; la distinción entre lo masculino y lo femenino es posterior. En esa bipartición se asoció al dios con el dominio del espíritu, en tanto la diosa quedó vinculada al ámbito de la naturaleza en su estado “caótico” a la que era preciso someter y, en tal sentido, el dios pasó a ser su “sometedor”, lo que se vio apoyado por los grupos invasores que, mayoritariamente, estaban constituidos por hombres. Tal oposición habría tenido origen a fines de la Edad del Bronce y comienzos de la del Hierro, época en que, en la cuenca mediterránea, se habrían articulado con vigor las estructuras de pensamiento capaces de hacer olvidar la cosmovisión anterior a la polarización. En esa distinción, reiteramos, fue decisiva la llegada de las migraciones procedentes del norte de Europa que, debido en especial a glaciaciones, abandonaron sus tierras para aposentarse en la península posteriormente

llamada Hélade. Así, pues, la primitiva mitología matriarcal fue transformada por guerreros invasores de hábitos patriarcales. Estos pueblos, según apunta J. Harrison, arremetieron contra la adoración de la tierra y también contra los demonios de la fertilidad, por lo que, de modo gradual, fue disminuyendo el sentido de la visión cósmica vigorizando, en cambio, el concepto de humanidad, dando privilegio al varón. (p.52)<sup>7</sup>

La Diosa Madre, que en principio compartía su trono con su esposo celestial, termina, en algún momento, por dejarle su lugar, sostienen Okan y Kortanoğlu (2021). M. Nilsson (en Bauzá, 2022) ha estudiado cómo esos pueblos protogriegos llamados luego micénicos, que aportaron la lengua y los elementos básicos de la mitología que hoy llamamos griega, contribuyeron a la conformación de una mentalidad patriarcal, que habría desplazado por la fuerza al matriarcado originario; este perduró en la imagen de lo femenino mediante otras manifestaciones. La figura de la Diosa Madre se metamorfoseó bajo la hegemonía de Zeus y las tareas que se le atribuían le fueron atribuidas a las diosas griegas. Sobre esto, dice H. Bauzá:

Como parte de ese proceso, el culto de la Gran Diosa, diosa tierra o madre tierra fue perdiendo vigor, a la vez que resignificada en diversas divinidades femeninas en un periodo protohistórico que deberíamos situar entre fines de la Edad del Bronce y comienzos de la del Hierro. Aparecieron así Hera, señora del campo simbólico del matrimonio; Artémis, de la caza; Hécate, de los juramenta; Atenea, de la guerra y, por sobre todas ellas, Afrodita, del amor. (...) Las divinidades femeninas originarias, si bien subordinadas a la religión patriarcal de los conquistadores, no desaparecieron del todo ya que algunas pervivieron -y perviven- disfrazadas con otros ropajes; otras, en cambio, sufrieron mutaciones ya que “las deidades masculinas del norte y casaron con las antiguas diosas del sur, como ocurrió con Zeus y Hera” (Tarnas, 2012, 39), por solo citar un caso evidente. (p.54)

La dominación de Zeus sobre las divinidades femeninas representa la dominación de una cultura patriarcal para unificar la cultura griega y construir una nueva mitología:

Para una tradición mítico-religiosa hombres y, en coacciones, dioses procederíamos de esa Gran madre originaria. El consorte de esa deidad, según lo testimonian primitivos mitos heroicos, parece haber sido una serpiente -o bien un monstruoso dragón- al que el héroe, siempre varón, vence y mata en una de las pruebas que debe sortear para demostrar su poder; J. Campbell nos prodiga numerosos testimonios de esa prueba iniciática. A partir de esa victoria -fáctica y simbólica a un mismo tiempo- se despliega

---

<sup>7</sup> En este mismo sentido podríamos mencionar la tesis expuesta por Robert Graves (1948) en *La Diosa Blanca*. Graves explora la idea de una antigua religión matriarcal y un mito de la Gran Diosa, que según él, fue adorada en toda Europa y en culturas cercanas antes del surgimiento del patriarcado. Graves parte de una gramática histórica del lenguaje del mito poético, un lenguaje mágico que se vinculaba con ceremonias religiosas en honor a la Diosa Blanca. Él argumenta que toda verdadera poesía deriva de la inspiración de la Diosa Blanca. Recurre a otras mitologías para demostrar la universalidad de la adoración de esta diosa, que fue desplazada por las religiones patriarcales.

*la primacía de lo masculino y la instauración y proliferación de cultos androcéntricos en cuya cima, en la religión helénica, se halla Zeus, entronizado.* (Bauzá, 2022, p.35)

Hera, como hemos visto, es una de las versiones de la figura de la Diosa Madre que perdió su superioridad en aquel periodo histórico y delegó su posición en el panteón en favor de la figura masculina, pero logró mantenerse cerca del poder visible a través del matrimonio. Además de ser la esposa de Zeus, el dios principal con el que se casó a través de *hieros gamos*, es responsable de una de las estructuras básicas del cosmos en calidad de protectora de la familia. En la cultura griega se la consideraba la reina del panteón más que una figura de la Diosa Madre.

Por poetas como Homero o Hesíodo no se perpetúa la notoriedad previa de Hera. Con la instauración de esta nueva cultura griega cambiaría el discurso mítico, desintegrando, reescribiendo y haciéndola transformarse de una diosa de la tierra<sup>8</sup> con toda la ira de la naturaleza, en la reina de los dioses y en la esposa “de”. Hera no estaba del todo conforme con esta asimilación, de ahí vemos que se revele constantemente contra Zeus: las riñas y peleas, se entienden como una notable resistencia femenina ante la dominación masculina.<sup>9</sup>

No existe ningún mito en el que Hera sea una figura dominante, sin embargo, cumplió roles significativos en el *mythos*. Los poderes originales que tiene la diosa se ignoran y se la describe con papeles pasivos que demuestran cómo la Diosa Madre se ha metamorfoseado como un nuevo personaje en la cultura cambiante. Hera no podía desempeñar ninguna función significativa en su época, salvo ser la esposa de Zeus y reina del panteón. Zeus preocupado de que fuera reemplazado por un hijo, se rodeó de muchachas vírgenes, e impidió que Hera diera a luz a un hijo que pudiera derrotarlo.

Sin embargo, se han conservado indicios de esta tradición en aspectos de Hera en Homero: *Iliada* y el *Himno Homérico III a Apolo*, que en *Teogonía* ya se modifican.

---

<sup>8</sup> Dice Slater (1968: 77) que la tierra, como diosa, era temida y respetada, porque la tierra, útero y tumba, es la que fertiliza, la que da frutos, la que domestica los animales, y la que devora insaciablemente a los muertos.

<sup>9</sup> Otro aporte que se podría tener en cuenta es el de Joan O'Brien (1996) dice que la metáfora de una familia olímpica de dioses se introdujo presumiblemente en la conciencia griega en la nebulosa Edad Oscura que separó los periodos de Bronce y Arcaico. Se cristalizó como la forma en que los griegos imaginaban a sus dioses a finales del siglo VIII, en la época en que *Iliada* alcanzaba su forma definitiva. Antes de ser la diosa del cielo olímpico, era la diosa de la tierra ctónica (perteneciente a una deidad terrestre), y en su estudio “The transformation of Hera” (1993), tomará como fuente de esto la *Iliada* y el *Himno Homérico III a Apolo*, ya que en la tradición homérica encuentra tales rastros de la naturaleza original de la diosa.

Slater (1968) sostiene que la superestructura patriarcal griega se ve reflejada en los dioses: como el marido griego, Zeus es mujeriego, y Hera, como la esposa griega, tiene la obligación de permanecer fiel. Zeus puede verse como un gran rey, con muchas esposas y concubinas, cuya promiscuidad era considerada necesaria para expresar la conquista y la integración de las diferentes religiones. La potencia amorosa de Zeus representaba el dominio sexual del varón sobre las grandes diosas de la Tierra-Madre, como Hera, Leto y Deméter. Para superar el temor que se suponía que inspiraban estas diosas, se consideraba necesario tener un poderoso deseo y ser agresivo sexualmente. No deja de ser significativo que Zeus reciba, en *Ilíada*, epítetos como “retumbante esposo de Hera” (VII, 411) o “el altitonante esposo de Hera” (XVI, 88), como si su dominio marital fuera su mayor logro. Al ser incapaz de conquistarla recurre a la estratagema del cazador asustado que se aprovecha de los instintos maternales de Hera bajo el disfraz del cuco. Luego retoma su apariencia y la viola. Dice Pausanias, en su *Descripción de Grecia* que:

La imagen de Hera está sentada en un trono, es de gran tamaño, de oro y marfil, y obra de Policeto; encima tiene una corona con las Cárites y las Horas labradas, y en una mano lleva una granada y en la otra un cetro. Voy a dejar de lado lo relativo a la granada -pues es una historia de la que no se puede hablar-. En cuanto al cuco que está sentado en el cetro, lo explican diciendo que Zeus, estando enamorado de Hera cuando era virgen, se transformó en este pájaro, y que ella lo cazó como juguete. Esta leyenda y todas las cosas semejantes que se dicen acerca de los dioses las refiero aunque no las acepto, pero, sin embargo, las escribo (II, 17,4).

Tras el nacimiento de Atenea y Dionisos, Zeus y Hera compiten por producir descendencia sin ayuda, ella da a luz a Hefesto y a Tifón (*Himno Homérico III a Apolo* 305-55; *Teogonía* 924-29). El hecho de que Zeus venciera a Hera en esta contienda sugiere la intensidad del temor a la superioridad femenina. La relación de Zeus con Hera no sugiere una cómoda dominación patriarcal, en *Ilíada* se ven claros ejemplos de esto.

Su relación se basa en la dominación, posesión, subyugación, y jerarquía de poder entre géneros, aunque con poderosa resistencia. Hera es la diosa resentida ante la estructura patriarcal que la domina como fuente de conflictos entre los dioses y los hombres. De las infidelidades de Zeus surge una Hera vengativa con terribles reacciones contra Zeus, sus amantes y los hijos de estas relaciones. Hera no acata la sumisión como arquetipo de esposa y madre al que la han vinculado desde la dominación masculina y los roles de género.

## Hera “es celosa, pero no tonta”: sexualidad, agencia y poder en la reescritura de Patricia Calvelo.

*Recuerda que eres Hera, la reina que puso dioses y semidioses de rodillas aterrorizados de sus poderes supremos.*<sup>10</sup>

¿Qué pasaría si todo lo que conocemos de la realidad mítica griega fuera un engaño?

Esa es nuestra propuesta de lectura del siguiente microrrelato de Patricia Calvelo:

### DIVINAS METAMORFOSIS

El divino seductor toma la forma de toro, de cisne, de lluvia de oro, de sátiro, de águila, de cuanto ser animado e inanimado exista para poseer a las bellas mortales y a las soberbias ninfas. Se ve obligado a emplear estas artes por su esposa Hera, que es monstruosamente celosa y lo vigila por donde quiera que vaya. Él, con todo, siempre logra Burlarla para holgar deliciosamente con cada nueva mujer. Y luego, reunido con los olímpicos, se jacta de sus conquistas amorosas.

Hace un momento se ha transformado en un bellissimo e inmaculado cisne para gozar a Leda. Después de la apasionada unión, el dios descansa satisfecho sobre la hierba. Mientras tanto, la joven se incorpora, se viste y se marcha, y con cada paso va recuperando la forma de la diosa entre las diosas, que es celosa, pero no tonta y también sabe sacarle provecho al arte de la metamorfosis.

Es altamente probable que esta microficción se inspire en aquel episodio del canto XIV de la *Ilíada*, conocido como la Seducción o el engaño de Zeus. Cuando el dios, subyugado por los encantos de su esposa y, sin saberlo, bajo el influjo del poder de Afrodita, la invita a unirse a él en su lecho:

«¡Hera! Ya tendrás tiempo de partir allá más tarde. Ea, nosotros dos acostémonos y deleitémonos en el amor. Nunca hasta ahora tan intenso deseo de diosa o de mujer me ha inundado el ánimo en el pecho hasta subyugarme, ni cuando me enamoré de la esposa de Ixión, que dio a luz a Pirítoo, consejero comparable a los dioses; ni cuando de Dánae Acrisiona, la de bellos tobillos, que dio a luz a Perseo, descollante entre todos los hombres; ni cuando de la hija de Fénice, cuya gloria llega lejos, que dio a luz a Minos y a Radamantis, comparable a los dioses; ni tampoco cuando de Sémele, ni de Alcmena en Tebas, que engendró a Hércules, de esforzadas entrañas; y Sémele dio a luz a Dioniso, gozo para los mortales; ni cuando de la soberana Deméter, de hermosos bucles; ni cuando de la eximia Leto, ni cuando de ti misma; tan enamorado estoy ahora de ti y tan dulce deseo me domina.»

Con dolosa mente le dijo la augusta Hera:

---

<sup>10</sup> la traducción es propia del fragmento del poema “Mythology” de Nikita Gill disponible en <https://gatheringbooks.org/2019/06/07/poetry-friday-mythology-by-nikita-gill/>

«¡Atrocísimo Crónida! ¡Qué palabra has dicho! Si ahora anhelas gozar del amor y acostarte en las cimas del Ida, donde todo está patente y a la vista, ¿qué pasaría si alguno de los sempiternos dioses a los dos nos descubriera durmiendo y fuera a buscar a todos los dioses y se lo contara? Yo no osaría regresar a tu morada después de levantarme del lecho: vituperable sería. Mas si es eso lo que deseas y se ha tornado grato a tu ánimo, tienes a tu disposición el tálamo que te fabricó tu hijo Hefesto, que ha ajustado las espesas puertas a las jambas. Vayamos allí a acostarnos, ya que el lecho te place.»

En respuesta le dijo Zeus, que las nubes acumula:

«¡Hera! No temas que uno de los dioses o de los hombres vaya a verlo: yo echaré para envolvernos una nube que será áurea, y ni siquiera el Sol podrá traspasarla con su vista, aunque su luz es lo que tiene la mirada más penetrante.» (XIV, 313-40)

En este pasaje se concentra la compleja relación entre Hera y Zeus. Ella adopta el rol de seductora, dice el poeta unos versos antes:

La vio Zeus, que las nubes acumula, y, nada más verla, el amor le envolvió las sagaces mentes, como la primera vez que se habían unido en el amor, cuando ambos acudieron al lecho a escondidas de sus padres. Se presentó ante ella, la llamó con todos sus nombres (...) (XIV, 293-6)

Hera ha despertado el deseo en Zeus, y ha dejado en evidencia cierta dinámica de poder y control: Zeus, a pesar de ser el rey de los dioses y el más poderoso, a pesar de todas las riñas, disputas y peleas que tiene con la diosa, continúa siendo vulnerable a sus encantos. Si, por un lado, “la naturaleza de las relaciones extramatrimoniales de Zeus son efímeras, a comparación de la tensa y vigilada guerra que mantiene con Hera” (Slater, 1968, p.131-2), –por otro, la relación matrimonial tiene la sexualidad y la guerra conjugadas en el *menos* de la diosa. Hera, como hemos visto, aunque fue lentamente encorsetada en el papel de sumisa, no deja de ejercer influencia en Zeus gracias a la comprensión de sus debilidades sexuales. El deseo por Hera supera la razón de Zeus, olvidando momentáneamente sus intenciones para con la guerra de Troya. En este momento de debilidad, que prácticamente lo coloca en el lugar de un suplicante por el anhelo de la unión sexual, Hera ejerce su poder. Así, las relaciones de poder de la pareja divina reflejan la distribución social del poder entre los géneros: lo propiamente *masculino* es ejercer el poder de manera directa, mientras lo *femenino* es ejercerlo de manera indirecta.

Acerca del ejercicio del poder masculino de manera directa, podemos volver sobre la escena de la seducción o engaño de Zeus, en donde la amenaza con golpearla, cuando despierta y se da cuenta de que Hera lo ha engañado. Entonces Zeus recuerda el castigo que le propició cuando intentó desestabilizar su poder olímpico, mencionado por él a Tetis en el canto I:

Ve al Olimpo y suplica a Zeus, si es que alguna vez en algo has agradado el corazón de Zeus de palabra o también de obra; pues a menudo te he oído en las salas de mi padre jactarte, cuando afirmabas que de Zeus, el de oscuras nubes, tú sola entre los inmortales alejaste un ignominioso estrago, cuando quisieron atarlo entre todos los demás olímpicos, Hera y también Posidón y Palas Atenea. Mas tú, oh diosa, ascendiste y lo soltaste de las ataduras, llamando de inmediato al espacioso Olimpo al Centimano, a quien los dioses llaman Briáreo, y todos los hombres Egeón, porque él es a su vez más fuerte que su padre. (I, vv. 396-406)

Entonces ahora le dice a su esposa:

«¡Ah, intratable Hera! ¡Seguro que tu engaño con malas mañas ha puesto al divino Héctor fuera de combate y en fuga a su tropa! No sé si en pago de tus siniestras malas tramas hacer que seas la primera en conseguir tu fruto y azotarte con mis golpes. ¿No recuerdas cuando estabas suspendida en lo alto y de los pies. Te colgué sendos yunques y te rodeé las manos con una cadena áurea e irrompible? En el éter y en las nubes estabas suspensa; y los dioses exigían venganza en el vasto Olimpo, pero no podían acercarse a desatarte. Al que cogía lo agarraba y a empellones lo precipitaba fuera del umbral, hasta hacerlo llegar a tierra bien maltrecho. Ni aun así mi ánimo se aliviaba del incesante dolor que sentía por el divino Hércules, al que con ayuda del viento Bóreas y persuadiendo a sus huracanes enviaste por el proceloso ponto gracias a tus pérfidos ingenios y luego desviaste y llevaste a la bien habitada Cos. De allí yo lo saqué y reintegré de nuevo a Argos, pastizal de caballos, aunque hubo de soportar numerosas pruebas. Todo eso he de volver a recordarte para que cejes en tus engaños. Así verás si te sirven de algo este amor y este lecho al que viniste para unirte a mí lejos de los dioses y engañarme.» (XV, 16-28).

Zeus amenaza con volver a castigarla. Es una forma extraña de tratar a una esposa, pero no a una diosa de la tierra que trama una insurrección contra el dios del cielo. Es la venganza perfecta. En aquella ocasión ningún dios se atrevió a ayudar a Hera, salvo Hefesto, quien sufre las consecuencias de haberla ayudado (I, 586-94)

A pesar de tener el poder del golpe, el control de Zeus sobre Hera nunca es cómodo. Zeus muestra repetidamente su temor e inadecuación hacia las diosas maternas (Slater, 1968). Abiertamente le dice a Hera, o que no quiere que la guerra de Troya se interponga entre ellos (IV, 37-8: “Haz como te plazca; esta desavenencia no debe en el futuro tornarse en motivo grave de discordia mutua entre tú y yo”) o que, en todo caso, él no le teme, diciéndole con desdén:

Yo no me preocupo de tu ira, ni aunque llegues a los confines más remotos de la tierra y del ponto, donde Jápeto y Crono se hallan sentados sin deleitarse con los rayos del Sol Hiperión ni con los vientos, sólo rodeados del profundo Tártaro. Ni aunque llegues allí errante, pienso cuidarme ni de ti ni de tus rezongos, pues no hay ser más desvergonzado que tú.» (VIII, vv. 477-83)

Además, agrega, que no dudaría en castigarla (ídem, XV, 16-28). Pero sus amenazas nunca se concretan en *Ilíada*, y esto porque en mayor o menor medida Zeus le teme a su esposa. Hera, dice Slater (1968), respeta la fuerza con la que domina Zeus, pero no lo respeta al propio Zeus, por esto es que la palabra del Olímpico es, diríamos, “suficiente”, para contener a Hera, como él mismo le admite a Ares: Tienes el furor incontenible e irreprimible de tu madre, de Hera, a la que sólo a duras penas doblego con palabras (ídem V, 892-3).

Por su parte, utilizando su poder femenino, Hera provoca y consiente la unión sexual con Zeus para favorecer a los griegos, mostrando su compromiso con destruir a Troya<sup>11</sup> (priorizando así sus intereses y deseos). Ignora o finge ignorar haber sido mencionada entre las amantes de Zeus siendo ella su esposa, amantes sobre las cuales, ya sabemos, ha volcado su odio y de las que se ha vengado con la crueldad antigua que la caracteriza, porque posiblemente esté tomando una actitud calculada, controlando su ira. Elige no enfrentarse directamente, reprimiendo sus sentimientos para no generar conflicto. Su contención es estratégica, porque tiene en mente la importancia de esta distracción de Zeus de Troya. Su silencio demuestra un completo control de sí misma, ante la provocación de Zeus. Este puede considerarse un punto de partida para el análisis del microrrelato seleccionado.

La microficción de Calvelo transmite la historia de la mujer engañada, condensa la idea de guerra y juego a través de todas las maniobras que “el divino seductor” realiza para tener sus aventuras y serle infiel a Hera.

Curiosamente, se omite referir tanto al divino seductor como a las amantes por sus nombres, creando así una distancia entre el lector y los personajes. No ocurre lo mismo al hablar de Hera y Leda, a quienes nombra abiertamente (y teniendo en cuenta que, en una microficción, cada palabra cuenta), se estaría propiciando, mediante esta estrategia discursiva, una relación inmediata y de cercanía, además de actualizar el contexto mítico que pesa sobre cada nombre.

---

<sup>11</sup> Homero en *Ilíada* menciona la causa de la ira de Hera:

A todos los demás les placía eso, pero no a Hera ni a Posidón ni a la ojizarca doncella, que persistían como desde el principio en su odio contra la sacra Ilio, contra Príamo y contra su hueste por culpa de Alejandro, que había humillado a las diosas cuando llegaron a su aprisco y él se pronunció por la que le concedió la dolorosa lascivia (XXIV, vv.25-30).

La causa de la ira de Hera es la humillación, por parte de París. La humillación y ser objeto de burla en la antigüedad era un asunto serio. Si trasladamos esa necesidad de resarcir la humillación al plano divino, donde está Hera, podemos entender la disparidad entre la culpa humana y el castigo divino. Por culpa de París, se destruye toda una civilización.

Si pensamos en Hera, su sola mención arrastra la figura celosa y vengativa de la mujer/esposa engañada, generando así la expectativa de reacciones acordes.

Hay algo en el tono del narrador, esta tercera persona, diremos, cuasi-omnisciente (volveremos sobre esto), que es irónico: el uso de los adverbios y los adjetivos en superlativo generan un contraste entre el significado literal y lo que se quiere comunicar. En otras palabras, pone en extremo cualidades que no merecen tal intensidad. Este uso de adverbios (monstruosamente celosa, holgar deliciosamente) y adjetivos superlativos (bellísimo e inmaculado) no parece apropiado si recordamos que la principal característica del microrrelato es, como hemos dicho, su economía de palabras, porque el mensaje ya completa su significado en “celosa” y en el “holgar”, sin adverbios. Sin embargo, su utilización es necesaria, en el primer caso, para marcar la ironía: los celos de Hera no son realmente monstruosos sino, por el contrario, “entendibles” ante el incumplimiento de votos de fidelidad que exige el matrimonio. En el segundo caso, el verbo “holgar” connota tiempo libre o de ocio, por lo que “deliciosamente” no completaría su sentido; sin embargo, el adverbio acrecienta la importancia del encuentro sexual con la amante, en contraposición con el encuentro sexual con la esposa, el cual evita u omite. Por otro lado, el adjetivo superlativo “bellísimo e inmaculado cisne” arrastra el tono irónico de que las metamorfosis de Zeus ya no sorprenden a nadie, no tiene efecto de sorpresa.

El contrato de lectura propuesto por Calvelo pone en los lectores la misión de actualizar la información que se nos ofrece de manera indirecta: el divino seductor es Zeus, y actualiza en la memoria los mitos de Europa (en referencia al toro), de Leda (en referencia al cisne), de Dánae (en referencia a la lluvia de oro), de Antíope (en referencia al sátiro), de Ganímedes (en referencia al águila), y otras referencias animadas o inanimadas, para “poseer” mortales, como Io, Alcemene y Calisto, y ninfas, como Eginia. El uso del verbo poseer indica un ejercicio del poder por parte del rey de los dioses y la subyugación de los cuerpos, en su mayoría, femeninos. En la mitología griega tradicional, Zeus se metamorfosea para engañar y poseer a mujeres, sin su consentimiento. Este comportamiento de extrema violencia sexual relativamente normalizado en la mitología está siendo criticado de alguna forma en este microrrelato, en tanto muestra a las mujeres-amantes como meros objetos del deseo sexual del hombre, encarnado en Zeus.

Esta lectura es posible en la medida en que un “lector ideal” tiene conocimiento mítico y puede actualizar esta información, pero el texto por sí solo está completo: tenemos el sujeto (divino seductor), el verbo (tomar forma de -seguido por los complementos de nombre de las formas

que adopta), y los sujetos afectados por la acción del divino seductor: primero las amantes, pero sobre todo Hera, que se construye como el complemento agente, es decir que, aunque quien realiza la acción es Zeus, el foco se pone en quien recibe o es paciente de la acción, dándole más importancia a Hera que a Zeus, a quien se le quita protagonismo. Y por el tono irónico, se lo muestra creyendo que sigue siendo el protagonista cuando se jacta con los demás dioses de sus conquistas amorosas -cuando en realidad es el engañador engañado por sus mismos trucos. Zeus subestima a Hera en su inteligencia (para darse cuenta) y en sus poderes (para transformarse), que se conjugan en la astucia femenina de saber navegar y beneficiarse dentro de un sistema opresivo.

Leda también es un complemento agente, pero ocurre algo interesante en esto: la voz pasiva se convierte en activa cuando “la joven” (Leda), se vuelve núcleo del sujeto, se incorpora, se viste, se marcha, y toma la forma de “la diosa entre las diosas” (complemento de nombre), en referencia a Hera. Para este momento vemos el carácter no-dicho de Hera: la venganza a través del arte de la metamorfosis. El cambio de la voz activa a la pasiva cambia el enfoque de la acción hacia el efecto de la misma, las acciones claras y dinámicas del engaño de Zeus nos lleva a las consecuencias del personaje paciente de las acciones. Tal personaje, como vemos, es Hera, receptora de las acciones de Zeus y no como protagonista...aún.

La voz activa genera tensión y expectativa, por lo que cuando regresa la voz activa hacia el final, esta le da el control y protagonismo a Hera hacia una conclusión satisfactoria que contrasta la vulnerabilidad que tenía en el tiempo de la voz pasiva. El sentimiento de pena y compasión por la mujer engañada se transforma en una risa irónica al enterarnos de que ella nos estuvo engañando a todos todo este tiempo a través del arte de la metamorfosis, de allí que lo caracterizamos antes como un narrador cuasi-omnisciente, porque el engaño no se revela sino hasta la última línea.

Zeus encarna fuerzas naturales y animales para sus metamorfosis, ocultándose en algo radicalmente distinto y se cree muy astuto. En cambio, Hera adopta formas antropomórficas, se oculta a plena vista. Zeus necesita la validación de los demás dioses, Hera en cambio disfruta de la victoria en silencio, hay un goce secreto, porque es para ella.

Hera se convierte en un agente proactivo, usando sus poderes para controlar la relación, desbalancear la estructura y jerarquía de poder a su favor sin que el otro sea siquiera consciente de que está siendo manipulado. Al ser siempre ella con quien tiene sus “amoríos” revela la

naturaleza superficial de sus afectos y su inmadurez sexual. Zeus se metamorfosea para engañar a Hera, se ve en la “obligación”, lo que implica que Zeus le teme a Hera, porque como vimos, es más antigua y salvaje que él<sup>12</sup>. Hera es, entonces, “monstruosamente celosa” porque conjuga su tradición temprana con la nueva figura clásica. Zeus le teme, pero al mismo tiempo quiere tener sus aventuras y burlarla. Hay una noción de juego, de provocación del hermano menor a la hermana mayor.

Siendo la seducción de Leda (y las demás amantes) una farsa orquestada ingeniosamente por Hera, interpretamos que hay agencia femenina en la reiteración de que es celosa, se adueña de esa característica, y no por experimentar estas emociones complejas y fuertes se le nubla el juicio ni la razón, de ahí la fuerza que adquiere la afirmación final del relato: “pero no tonta”.

Hay un reconocimiento de sus poderes y habilidades, se empodera en su propia inteligencia y astucia. Reescribe las fuentes clásicas en las que ella metamorfosea a las amantes de Zeus, para metamorfosear-se y así obtener el placer sexual con su esposo:

Al igual que la Esfinge, la mujer amenaza al hombre con su potencia sexual -tengamos en cuenta lo que Tiresias revela sobre la superioridad del gozo sexual de la mujer frente al hombre (...)- donde parece revelarse una capacidad aparentemente inagotable de éxtasis carnal. (Bauzá, p.41)

Al mismo tiempo que disfruta del encuentro sexual, lo obliga (aunque él no lo sabe) a serle fiel en su matrimonio: “[en Hera aparece] el placer erótico y la sexualidad orientadas a un compañero en el ámbito de la institución del matrimonio” (Pötschner cit. en Bermejo Barrera, 1989, p.8), y, por último, ganarle a Zeus en su propio juego dejándolo creer que tiene el poder y el control, y que es el varón dominante y sexualmente potente.

A través de las metamorfosis Hera logra experimentar una vida sexualmente plena recibiendo de Zeus los apasionados encuentros que les corresponden a las amantes y que no encontraba como esposa. Así, en la reescritura, Calvelo transforma un episodio de *Ilíada* en la realidad completa de Hera, en la que ella, además, se concede a sí misma justicia y reclama lo que se le debe. A través del arte de la metamorfosis ella se enfrenta a Zeus y reinvierte los roles de poder a su favor. El tema que subyace a esta microficción, además de la agencia femenina, la

---

<sup>12</sup> “también yo soy una diosa, mi linaje procede de donde el tuyo y me engendró el taimado Crono, que me hizo la más venerable por dos razones, por ser la mayor en edad y porque cónyuge tuya me llamo, y tú de todos los inmortales eres soberano”. (Il. IV, 51-61)

venganza y la justicia, es la desmitificación de la figura tradicional de Hera, en donde se cambia el discurso del personaje -sentido que se completa con el título “Divinas metamorfosis” no habla solamente del evento que nos acaba de presentar la microficción, sino la transformación de este personaje cuya identidad femenina no es permanente ni homogénea, sino múltiple y cambiante, demostrando que la feminidad puede adoptar muchas formas.

La metamorfosis es la figura central del relato, porque representa los cambios de poder y de roles: donde las mujeres solían ser representadas como víctimas pasivas de los deseos sexuales de los hombres/dioses masculinos (especialmente Zeus), Hera es quien toma la iniciativa y utiliza la metamorfosis para su propio beneficio, adueñándose de la situación y del encuentro sexual, el cual ocurren bajo sus propios términos como signo de autonomía sexual. A través del arte de la metamorfosis, Hera controla su cuerpo y su sexualidad, al mismo tiempo que invierte el rol de Zeus de agresor y el suyo (y el de las amantes) de víctima, engañando y burlando así al Olímpico. Al proceder de la misma forma que tradicionalmente él, ella se ha apropiado del poder sexual que parecía estar reservado para el hombre, al mismo tiempo que defrauda las expectativas lectoras respecto de su carácter y modo de acción, al no vengarse de las amantes de su marido.

El microrrelato insinúa que Hera disfruta del engaño y del acto sexual, reivindicando el placer sexual femenino, sin exponerlo de manera explícita y sin dárselo a conocer a Zeus. El secreto del engaño permanece oculto para prolongarlo en el tiempo y que no sea juzgada ni limitada por las normas patriarcales.

Además, a través del arte de la metamorfosis, Hera logra experimentar su sexualidad a través de diferentes identidades, sin conformarse con el rol tradicional impuesto de esposa fiel que desata su furia en venganzas contra las amantes de Zeus. Sigue siéndole fiel a Zeus, algo propio de su carácter, pero no por eso no se permite, en cada nueva ocasión, reinventarse sexualmente, disfrutar de las formas de su cuerpo, y experimentar el deseo sin sentirse culpable. Ella demuestra que la mujer puede ejercer y disfrutar de su sexualidad, sin que su identidad esté definida por la fidelidad, el castigo o la sumisión a su marido.

El final no podríamos decir que es cerrado, sino que, al menos, genera incertidumbre sobre la potencialidad que implica que Hera sea todas las amantes de Zeus. Y hasta cierto punto, por su doble mención, reescribe Calvelo el mito de Leda, como avatar de la diosa Hera. No tanto una reescritura del mito en sí, sino lo que implica. Leda se vuelve metonimia de mujer, si se tiene

en cuenta la tesis de Kerenyi (cit. en Pérez, 2000) según la cual el vocablo tiene origen licio, que procede de “lada”, que significa mujer. En otras palabras, Leda es Leda, Hera y todas las mujeres al mismo tiempo.

Hera toma protagonismo en los eventos mitológicos, dando bajo diferentes avatares femeninos, la maternidad a muchas figuras míticas. Poseer estos avatares de amantes y madres le da un completo control de la narrativa de la gran parte de la mitología griega. Podría ser esa la gran venganza de Hera: re-apoderarse de la mitología construida en torno a Zeus, tras haber usurpado y desplazado el mito primordial más antiguo que veneraba un orden femenino como divinidad central, que nunca pudo ser borrado del todo, debido a que su presencia subyace a las formas que le otorga la poesía clásica. Hera juega con las reglas del nuevo mito patriarcal, subvirtiéndolo “desde dentro”, logrando así re-apropiarse de su antigua posición de poder como divinidad tomando el control de la narrativa mítica.

Al hablar de metamorfosis lo hacemos en relación a la diosa Hera cuyo retrato ha cambiado tanto entre períodos: no es lo mismo hablar de la primera Hera, aquella cuya tradición se pierde en la Edad Oscura, y de la que solo quedan indicios en la *Ilíada* de Homero a la Hera hesiódica y de ahí en adelante, haciéndose más pequeña, siendo recordada por ser la diosa del matrimonio, la divina esposa de Zeus, vengativa y resentida. Hera posee la capacidad y el poder de tomar decisiones, pero casi siempre sufre alguna consecuencia o castigo. La Hera clásica no puede desafiar la voluntad de Zeus, respeta su poder, y además su forma clásica es el resultado de una serie de desplazamientos de poderes que eran suyos y que fue cediendo al Olímpico. Hera es construida como esta esposa vengativa y celosa, pero posee, como vimos / leemos en la reescritura de Calvelo, una naturaleza elusiva, una interioridad y una astucia que se esconde de la pluma de los poetas clásicos pero no de la de Calvelo, quien la hace ganar en el juego de Zeus, demostrando que sobreviven en ella los poderes y las formas de la Hera de la tradición temprana adaptadas al nuevo contexto de la cultura aquea. Aunque Zeus parece dominar las narrativas míticas a través de su deseo y dominación sexual, es Hera quien, en silencio y metamorfoseándose en diferentes figuras femeninas, desafía la supremacía masculina, redefiniendo su propio lugar dentro de la mitología, recuperando en cierta medida el territorio del que fue desposeída cuando la cultura griega cambia el discurso mítico. Esta reescritura le da la victoria de desestabilizar las estructuras de poder y afirmar su influencia, dejando claro que la figura femenina puede ser, y es, una fuerza transformadora. El microrrelato se lee, entonces, como un esfuerzo simbólico por devolverle a Hera parte del poder que las deidades

femeninas, que eran parte de la figura de la Diosa Madre, perdieron en la construcción y consolidación de la mitología griega al ser subordinadas a las figuras masculinas. Así, la reescritura sugiere no solo el retorno de ese poder original que representaban las deidades femeninas en el mito original, sino también -por este cambio en la narrativa- el reclamo femenino por agencia en situaciones donde históricamente han sido oprimidas o manipuladas por las figuras masculinas que concentran el poder. Hera, aunque vigilada, dentro del sistema patriarcal del mito griego, convierte esos celos monstruosos en el impulso que la lleva a navegar por dicho sistema para recuperar el control .

En este marco, la "astucia femenina" se proyecta a la capacidad de todas las mujeres, a lo largo de la historia, para adaptarse y beneficiarse dentro de un sistema opresivo y patriarcal, utilizando estrategias que les permiten sortear las limitaciones impuestas por el mismo. Esta noción está vinculada con el concepto de agencia, es decir, la habilidad de actuar dentro de estructuras de poder restrictivas, encontrando espacios de autonomía y resistencia sin necesariamente confrontar de manera abierta el orden establecido. La "astucia" no se trata únicamente de sumisión o conformidad, sino de una forma estratégica de ejercer poder y autonomía dentro de las condiciones adversas, aprovechando los resquicios del sistema para obtener ventajas o mejorar su posición, ya sea en términos sociales, económicos o afectivos. La astucia femenina puede involucrar el uso de la inteligencia emocional, el carisma, el manejo de relaciones o la manipulación de expectativas sociales, siempre orientado a la supervivencia y, en ocasiones, a la subversión silenciosa del orden opresivo.

La metamorfosis, como símbolo que mueve el microrrelato, representa la evolución y los cambios en los roles de género. La feminidad ya no es un retrato estático, fijo, definido por los hombres, sino que tiene la capacidad de transformarse, adaptarse y superar cualquier circunstancia y contexto de dominación. Al ser metonimia de mujer, representa a todas las mujeres que toman el control de su narrativa y que buscan, incluso dentro de estructuras opresivas, ejercer su poder y autonomía.

## Capítulo 2: PANDORA

### De la naturaleza hesiódica de Pandora.

*¿Qué, yo traigo males al hombre? ¿Qué, yo soy la fuente? Nunca conocí los males, ¿por qué debería ser su fuente? (...) ¿Qué, yo una maldición? ¡Gran Jove! ¿Por qué me creó mujer? ¿Y por qué yo, si en alta venganza el hijo de la bella Clímene robó el fuego del cielo, debo, también, cargar con la culpa? ¡No fui yo! Yo no pedí vivir. No tuve elección. ¡Ah! ¡Déjame ir!*<sup>13</sup>

Dice Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, que: “Hesíodo y otros poetas cantaron cómo esta Pandora fue la primera mujer. Antes de que naciese Pandora no existía una estirpe de mujeres”<sup>14</sup> (I, 24,7).

Al principio solo había hombres y luego apareció una mujer, Pandora, como el primer individuo real entre la igualdad anónima de los hombres; se pasa de una unidad de masa a una comunidad sexuada de individuos. A pesar de ser un castigo de Zeus, Pandora es esencial para el desarrollo del cosmos, y paralelamente, un principio unificador entre *Teogonía* y *Trabajos y Días*, porque es una figura central para la poética de Hesíodo. Si Zeus y las Musas traen luz sobre los eventos del cosmos a los poetas, Pandora trae la luz para los hombres, porque con su llegada al mundo cambia radicalmente la realidad: introduce una ruptura del paraíso de la edad de oro e inserta una nueva forma de existencia para los hombres. Pandora es la invocación de nuevos tiempos, es una nueva forma del presente, una nueva temporalidad, entre un pasado ideal (la edad de oro) y un presente nuevo de sexualidad, creación, desgracias, esfuerzo y trabajo.

Hesíodo compone la versión canónica del mito, adquiriendo completa posesión del mismo, de allí que la naturaleza de Pandora sea considerada enteramente hesiódica. No hay versiones que rivalicen con la del poeta. Debido al impacto de Hesíodo, reescribirla era un desafío, estar a la

---

<sup>13</sup> The New Pandora: a drama. Harriet Jane Hanson Robinson: What! I bring ills to man? What! I the source! I ne'er knew ills, why should I be their source? (...) What! I, a curse? Great Jove! Oh, why did he a woman me create? And why, in high revenge for that the son of fair Clymene stole the fire from heaven, should I, too, bear the blame? (p.18)

<sup>14</sup> Todas las citas corresponden a Pausanias (1994). *Descripción de Grecia I-II*. Introducción, traducción y notas corresponden a María Cruz Herrero Ingelmo.

sombra, es por esto que nadie más tuvo una Pandora (Kenaan, 2008). Sin embargo, el poeta compuso dos Pandoras, la de *Teogonía* y la de *Trabajos y Días*.

### **Pandora en *Teogonía***

En este poema, Hesíodo nos habla del nacimiento de los dioses y el origen del orden olímpico en el que Zeus era el rey de todos los dioses. Hesíodo, como Homero, comienza su poema invocando a las Musas para cantar sobre los orígenes de los dioses, los gigantes, los hombres, y la descendencia de Zeus, al mismo tiempo que muestra lo oscuro y terrible del universo. En el principio sólo existía Caos, después aparecen Gaia, Eros, Nyx, Urano. La trayectoria del poema representa la larga y violenta sucesión divina: Urano -el cielo- sobre Gaia -la tierra- en constante intercambio sexual, engendra a sus hijos dentro suyo, aprisionados en su útero ante la amenaza de que un hijo suyo fuera más fuerte que él. Esto hasta que Cronos castra a su padre. De esta castración es que nace Afrodita. Cronos, para evitar el destino de Urano, se traga a sus hijos. Zeus es salvado de ser devorado por su padre, cuando su madre intercambia al bebé por una piedra. Zeus crece para derrotar a Cronos.

Gaia constantemente trae a luz nuevas amenazas para desestabilizar las estructuras del poder. Ella es la madre de monstruos y gigantes. Su capacidad de reproducción y su astucia femenina son una fuente importante de peligro y amenaza para los dioses, aquellos que ella misma dio a luz: madre de monstruos y dioses. Hesíodo tematiza la tensión entre lo masculino y lo femenino, el cielo y la tierra, el orden divino y el mundo del hombre.

Zeus establece su reinado sobre los cielos. Uno de los desafíos a los que se enfrenta es el de Prometeo, hijo de Japeto, quien se comporta como patrón y protector de la humanidad y engaña repetidamente a Zeus. La primera vez, escondió la carne buena en tripas y huesos para engañar a Zeus. Este es el origen de los sacrificios a los dioses, explicando por qué a los dioses se les da las partes menos valiosas de los animales. El poeta dice que Zeus podía ver a través de los engaños de Prometeo, y que incluso pudo prever el robo del fuego, pero aún así no lo evitó.

Para Hesíodo, Zeus es superior en todos los sentidos, y los episodios de Prometeo lo demuestran. Ante el robo del fuego, Zeus tiene un plan, un castigo para la humanidad, con forma de mujer: aquellas que consumirán a los hombres, pero que sin las cuales no pueden engendrar herederos, instalando así la temática del sexo y la reproducción. La primera mujer,

nombrada luego por Hermes como “Pandora” (en *Trabajos y Días*), es la consecuencia del robo del fuego.

La derrota de los Titanes elimina del campo a los principales rivales que le quedaban a Zeus. Por último, Gaia hace surgir una amenaza monstruosa más: Tifeo. Zeus lo abrumba con el poder de su rayo, y Tifeo queda reducido a seguir viviendo como fuente de vientos tormentosos ocasionalmente destructivos. Los rivales de Zeus en general son relegados a los confines del mundo en el aislado recinto carcelario del Tártaro. El resto del poema relata los matrimonios y relaciones de Zeus, y su descendencia.

El episodio de Pandora en este primer poema es breve. En *Teogonía*, Pandora es teleológica, surge de los pensamientos de Zeus. Hefesto la moldeó de tierra, con la apariencia de una “casta doncella”. Atenea la vistió, le adornó la cabeza con un velo bordado por ella y una corona de hierbas con flores. Luego Hefesto le colocó una diadema de oro que él había cincelado. Pandora es un objeto de arte, su creación es una écfrasis dentro del poema, y su diadema es una écfrasis dentro de la écfrasis: Hefesto ha retratado los monstruos de Gaia. Es un objeto de arte: bello para contemplar y terrible de ver, metonimia del cielo, del mar y de la tierra. Pandora es una miniatura del cosmos, una pequeña Gaia que da a luz a los males de los hombres. Se ve joven y radiante como una diosa, pero su diadema la lleva a una dimensión bestial. Pandora es vida a través de la artesanía, una biotecnología: creada, no nacida ni inherente del mundo, sino un regalo de los dioses para los hombres (Blundell, 1995).

Vanessa Pozo García (2021) ofrece un análisis que consideramos completo y operativo de dicho episodio:

El primer atributo que encontramos en el relato hesiódico del nacimiento de Pandora (Teogonía, vv. 570-595) es el engaño, en relación a la seducción y el artificio. Esta tríada característica de la esencia femenina se encuentra magistralmente representada en Hesíodo, al asociar el nacimiento de la mujer con el que será el trabajo femenino por antonomasia: el tejido. Así, la génesis de la mujer, como expresa Iriarte (2001: 278), queda indisociablemente unida a la indumentaria. La indumentaria se encuentra inmersa en el campo de la μήτις (‘sabiduría’, ‘inteligencia astuta’) y unida a dos divinidades: Hefesto y Atenea. No es casualidad que estas divinidades sean las creadoras de Pandora, fabricada a partir del uso de la ‘inteligencia astuta’. Atenea interviene con su metis en dos aspectos: la fabricación del tejido y la entrega, como don, de las claves para tejer. Por su parte, Hefesto, en calidad de artesano, será quien modele a Pandora. Nuevamente, esta modelación es la que nos lleva al terreno del δόλος (engaño) y del artificio que Pandora representa. A diferencia del hombre, [...] Es fabricada en barro como un simulacro de doncella. Es una δαίδαλα (‘trabajo ingenioso’) y por lo tanto se encuentra bajo el abrigo de la τέχνη (‘oficio’) «el rango ontológico

más bajo y precario para los griegos» (Amorós, 1994: 8). En este sentido, mientras Hefesto moldea su piel, Atenea teje y entrega su vestimenta, la segunda piel que culturalmente se impondrá a la mujer (...) Hecha por el artificio y por el engaño, la mujer supone un peligro para el varón. Una amenaza que se acrecienta debido a la irracionalidad femenina, pues el logos es prerrogativa del hombre. Irreflexiva por naturaleza, la mujer no puede conocer la moderación, la σωφροσύνη, la virtud del buen ciudadano (Madrid, 1999: 194). Motivo por el cual, y a pesar de las advertencias de Prometeo, Pandora abrirá la tinaja que contenía todos los males que asolarán a la humanidad. La mujer como ente irreflexivo y desmedido no podrá ser capaz de ejercer el autocontrol, por lo que su conducta tenderá al sentimentalismo y a la pasión (p. 48-9)

### **Pandora en Trabajos y Días**

En este segundo poema, *Trabajos y Días*, se extiende la narración épica (con fines didácticos) de la creación de Pandora, teniendo en cuenta todos los dioses que concurren a la misma: Zeus ordenó que Hefesto modelara una imagen en arcilla con la figura de una encantadora doncella, de belleza semejante a la de los inmortales diosas; Afrodita le dio gracia y sensualidad; Atenea, el dominio del arte del telar; las Gracias y las Horas la adornaron, pero Hermes sembró su ánimo de mentiras y seducción.

Ahora es llamada un “bello mal”, que se da a cambio de un bien: el fuego. Cuando Pandora es entregada a los hombres, estos no pudieron resistirse. De ella proviene la “funesta estirpe y las tribus de mujeres” (591)<sup>15</sup>. El poeta tiene un punto de vista negativo respecto a las mujeres: las trata de insaciables (“recogen en su vientre el esfuerzo ajeno”, 599-600), y que siempre están “ocupadas en perniciosas tareas” (601). El matrimonio es también un mal, a cambio de un bien: las mujeres le aseguran a los hombres descendencia y alguien que los cuide en la vejez (si la mujer es “sensata y adornada de recato”, 608-9).

Hesíodo relata que los hombres habían vivido en paz, libres de fatigas y enfermedades, hasta que Pandora abrió la tinaja que contenía los males, liberando tales desgracias sobre los hombres. El mundo que este poema representa es áspero y duro, la supervivencia depende del esfuerzo y del trabajo humano. El poeta describe las edades del hombre (oro, plata, bronce, de los héroes y de hierro, en la que vive Hesíodo). Cada generación de hombres fue destruida y reemplazada por otra era. Hay un patrón de declive. La era de oro era perfecta y muy distinta al mundo que conocemos: no había trabajo ni esfuerzo. Contrario a *Teogonía*, *Trabajos y Días*

---

<sup>15</sup> Todas las citas corresponden a Hesíodo (1978) Obras y fragmentos. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez; traducción revisada por Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos.

habla del mundo humano: relaciones humanas, agricultura, mantener un hogar, matrimonio, amistad, justicia, trabajo, dinero, tiempo. Este poema tiene una perspectiva más terrestre que cosmológica. Zeus ya no es una figura narrativa de acción, sino que, sin dejar de ser todopoderoso, está mayormente ausente. *Trabajos y Días* se enfoca en la vida del hombre bajo el régimen de Zeus, didáctica porque Hesíodo le está enseñando de la vida y del mundo a su hermano Perses.

Además del mito de las edades, el mito de Prometeo y Pandora es central en este poema. Prometeo es un puente de comunicación y relación entre dioses y hombres, pero en *Teogonía*, como adelantamos, aunque es el patrón y protector de la humanidad, será quien le traiga a la humanidad sufrimiento, haciéndolos dar el doloroso paso de la edad dorada a la edad del trabajo y el esfuerzo. El precio a pagar por el fuego fue una vida llena de dificultades y males sobre los hombres, traídas por Pandora -o en términos generales: las mujeres. La versión del mito de Pandora en *Trabajos y Días* es la versión mejor conocida, en tanto es una versión más elaborada, detallando la lista de dioses y su contribución en la creación de Pandora, cuando en *Teogonía* solo menciona a Hefesto y Atenea. Entre todas las virtudes y belleza que le dieron los dioses, Hermes le concede la habilidad de engañar. El resultado es fatal, un bello mal, de acuerdo al plan de Zeus: “yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia” (58-9)

Prometeo entiende que un regalo de los dioses, en estas circunstancias, es peligroso, pero no lo entiende así Epimeteo, quien encarna la insensatez de los hombres, al aceptar el regalo de Pandora y su tinaja, que contenía los males del mundo. Al quitarle la tapa, todos estos invadirán el mundo de los hombres, dejando solo la Esperanza o, según otras traducciones, la Espera.<sup>16</sup>

Joseph Nagy dice que en el mito griego hay un patrón según el cual el robo se paga cuando el ladrón acepta un regalo que resulta ser algo distinto de lo que parece. A través del acto de darse regalos se crea una relación de dominación y subordinación: el robo de Helena termina con la ofrenda del fatal caballo de Troya. El engaño de Zeus por los huesos y del fuego le da una ventaja a los hombres sobre los dioses, pero en el futuro a cambio de ese regalo los hombres pagarán con Pandora. Nagy dice que lo femenino es el último regalo de la sociedad: no aceptarla sería el fin de la sociedad, y aceptarla traerá los males que contiene. Pandora devora

---

<sup>16</sup> Traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez basada en la explicación de W. J. Verdenius en la nota 11.

la comida pero si no lo hace, no dará hijos, por lo tanto se convierte en un mal necesario (cit. en Blundel, 1995).

### **La naturaleza elusiva de Pandora.**

Se reconoce cierta misoginia en Hesíodo, porque Pandora, como mujer, amenaza la integridad de la propiedad y hogar del hombre, que de por sí ya es fuente de dolor. Con su tinaja libera aún más males para el hombre. Pandora, por lo tanto, es la fuente del sufrimiento humano, y la explicación del por qué se debe trabajar a pesar de vivir en un mundo con un dios justo como Zeus. Para Jean Pierre Vernant el rol del mito de Pandora en el texto hesiódico es el de la justificación teológica de la presencia de fuerzas oscuras en el mundo humano. Prometeo, por querer hacer un bien, arrastra a la humanidad a la desgracia. Zeus les da a los mortales un don ambiguo, mezcla de bien y mal, una peste difícil de tolerar pero de la que no se puede prescindir (cit. en Bremmer, 2000).

Pandora es la responsable de comunicar al mundo humano los poderes representados por la estirpe de Nyx: la abundancia se convierte en necesidad, la juventud en vejez, la justicia en discordia. Su aparición implica la necesidad de un constante afán en los valores agrícolas porque es presentada como un vientre hambriento. En *Teogonía* es Pandora misma, como mujer, el mal personificado y la que da origen al género femenino, productor de desdichas.

Pandora configura el mito de la primera mujer, al mismo tiempo que el de la belleza y la maldad, iniciando una tradición de *femmes fatales*: Helena, Circe, Medea. En el mito hesiódico, Pandora es representada como la portadora de los males que afligen a la humanidad, una visión profundamente patriarcal en tanto refuerza la idea de que lo femenino es una fuente de tentación y peligro, encarnando el miedo masculino del poder femenino y su potencialidad de desestabilizar el orden patriarcal. La idea de la belleza como un mal es parte de este discurso, en tanto se veía en la antigüedad que las mujeres usaban su atractivo para ganar poder: lo vimos en el discurso de Zeus a Hera en *Ilíada*, y lo veremos en Helena, en el siguiente capítulo. Al igual que Pandora, Helena es culpada de un gran sufrimiento: la Guerra de Troya. Ambas son objeto del deseo masculino y se utiliza su belleza como forma de justificar las desgracias que traen a los hombres. Tanto Helena como Pandora son figuras femeninas instrumentadas por los dioses y por los hombres, convertidas en agentes involuntarios del caos. Nos remitimos nuevamente a Vanessa Pozo García, que sostiene:

Asimismo, esta apropiación y uso de lo femenino se realizará por parte de Zeus como instrumento que permita establecer y llevar a cabo su voluntad. Esta cuestión la comprobamos en el relato hesiódico de las Cinco Edades, donde la voluntad de Zeus se impuso utilizando para ello a las mujeres. En primer lugar, a través de Pandora, castigo de los mortales por haber seguido los consejos de Prometeo. Sin embargo, el bello mal que el Crónida trajo al mundo no sólo deparó el deseo de los mortales, sino que las descendientes de Pandora cautivaron también a los dioses (Pérez Miranda, 2011: 69; Ruiz de Elvira, 1971: 86). Se generan así los héroes, figuras que, si bien ayudan a civilizar al mundo, también contribuirán a su fractura en guerras narradas por el ciclo épico. Estas guerras acabarán afectando y enfrentando a los dioses. Ante tal caos, Zeus decide poner fin a la Edad de los Héroes utilizando nuevamente a dos mujeres. Helena y Harmonía serán las causantes de los dos grandes conflictos que darán fin a la edad heroica: la guerra de Troya y la guerra de Tebas (Pérez Miranda, 2011: 160). Enajenada de la condición humana aparecerá la primera mujer: Pandora, concebida como factor de stásis definitivo del cuerpo cívico, escindida ahora en dos géneros e introductora, como Eva o Lilith, del mal en el mundo (Pérez Miranda, 2011: 68). Su naturaleza será entendida como la propiamente femenina al ser el génesis de toda la funesta raza de las mujeres. Así Pandora se convertirá en la imagen paradigmática de lo femenino, en el arquetipo de mujer (p.47-8)

Pandora es notablemente diferente a otras figuras míticas como Penélope y Helena, porque a pesar de que se remontan a una tradición oral perdida que llegamos a conocer por su literaturización, sus historias fueron tomadas y retomadas por los poetas antiguos, pero a Pandora sólo la toma Hesíodo. Mientras que los relatos de Helena y Penélope vuelven sobre sus experiencias vitales, la historia de Pandora solo nos habla de su creación y su entrega a Epimeteo. Ese es el único episodio de su vida, no hay nada más. Es una estatua: ni enteramente viva (porque su mito solo fue tratado por Hesíodo) ni muerta (porque se sigue hablando de ella), ni enteramente sujeto ni objeto, es frontera.

Zeitlin (1981) habla de la paradigmática figura femenina: el *eidolon* [la imagen] como objeto del arte seductor no puede separarse de la imagen genérica de lo femenino. Porque la mujer real podría definirse como un *eidolon* real creado como tal desde el principio en la persona de la primera mujer: Pandora. Pero Pandora, desde *Teogonia*, es un objeto, un artificio, una copia, no un original. Creada por orden de Zeus como castigo por el robo del fuego de Prometeo para los hombres, la mujer es la primera imitación y la contrapartida viva del engaño original. Pandora es la imitación compuesta de una diosa.

Zeitlin se confirma con Nicole Loraux (1993) quien en *Les enfants d'Athena* presenta a la Pandora *teogónica* como la antítesis del mito de la creación del hombre. La mujer es una imagen, una copia de sí misma, una mimesis que no tiene un original. Gracias a ella el mundo gana significación como objeto de reflejo.

El retrato más conocido de Pandora es ella con una caja, mirando su interior, desatando todos los males sobre el mundo. Las culpas las concentra la mujer hermosa, pero Pandora no abre la caja por curiosidad o malevolencia, incluso la caja ni siquiera aparece sino hasta la traducción de *Trabajos y Días* de Hesíodo al latín del griego, realizada por Erasmus en el siglo XVI.

Dice Natalia Haynes (2020) que Erasmus buscaba una palabra para el griego *pithos*, que significa jarra o tinaja. Una jarra o una tinaja no era lo mismo que una caja. Las jarras tienen una base estrecha hasta tener un borde ancho, lo cual no la hace particularmente estable. Son bellos ornamentos decorados con pinturas, pero no son ideales para contener todos los males del mundo. Haynes señala que Erasmus confundió las historias de Pandora y Psique, quien llevaba una caja, *pyxos*, transliterada a *pyxis*. De igual modo la perdedora sigue siendo Pandora, aunque no sea lo mismo abrir una caja que dejar caer una jarra, se popularizó la imagen de Pandora abriendo una caja.

Pandora es la consecuencia de una serie de engaños orquestados por Prometeo en contra de los dioses, a favor de los hombres; la venganza de Zeus, pensada como un bello mal que los hombres no podrían sino abrazar. Pandora es un oxímoron: es una creación y artesanía divina, que posee buenas cualidades, por tanto, debiera ser buena (*agathós*) y bella (*kalos*). Sin embargo, Zeus exige que su creación sea todo lo contrario, es decir, un mal (*kakon*). El bello mal, *kalos kanon*, es deseado por Zeus para los hombres, pero eso no la hace necesariamente mala a Pandora, según la lectura de Haynes (2020).

La etimología de su nombre es discutida entre los estudiosos, en tanto se puede dividir en dos: pan (todo) y dora (de *didomi*: yo doy, un verbo activo). Todos los dioses recurren a la creación de Pandora, cumpliendo el plan de Zeus de que ella fuera el mecanismo para su venganza. Hermes es quien le pone la apariencia engañosa pero no vemos la maldad de ella,

Pero Pandora ¿es malvada solo por el hecho de abrir la tinaja? Pandora es la tensión entre apariencia externa e interioridad oculta, belleza seductora que se apodera de las miradas y naturaleza esquiva, un ser elusivo. Gracias a ella se separa la belleza del bien. Se debe descifrar el acertijo de su feminidad. La Pandora hesiódica tuvo un gran impacto y es un síntoma de la misoginia en la cultura antigua (Kanaan, 2008), además de encarnar la complejidad: es otredad, seducción, engaño, lascivia, belleza y maldad, cuerpo y alma, superficie y profundidad, verdad y mentira. Hesíodo no ofrece una razón para hacer lo que hace, simplemente lo hace. Pandora es muda, una sensibilidad cerrada, por lo tanto sus motivos sólo pueden ser asumidos. Y en el

momento en que la tinaja se convierte en una caja, se añade el elemento de la compulsión, inevitable en tanto llama lo prohibido.

### **Descifrando el acertijo de la feminidad de Pandora, el castigo envuelto de belleza.**

*Hay días en los que siento que mi feminidad es una carga*<sup>17</sup>

#### DIVERSAS INTERPRETACIONES DE UN MITO

Por mandato de Zeus, Hefesto la moldeó en arcilla, a imagen y semejanza de las diosas. Afrodita le otorgó la belleza y encanto, Atenea la vistió con las mejores galas, las Gracias y las Horas la adornaron con joyas y flores. Las Musas le dieron una voz melodiosa y la Aurora puso en su pelo y en sus ojos un brillo tan intenso, que temió ser opacada por ella, pero Hermes llenó su pecho de maldad y vació de inteligencia su cabeza. Finalmente, El Olímpico le insufló vida.

Antes de enviarla a la tierra, le dieron una vasija. No le revelaron su contenido; sólo le recomendaron encarecidamente que no la abriera por ningún motivo. Y obsequiaron mujer y vasija a Epimeteo, hermano de Prometeo.

Así nació Pandora, la primera mujer. Su destino y el del contenido de la vasija es por todos conocido.

Existen varias explicaciones de este mito.

Una afirma que el origen de Pandora es una acción deliberada de los dioses contra la humanidad, en castigo por la hazaña de Prometeo de robarles el fuego. Esta interpretación, que se desprende claramente del texto, es la que aportan los mitólogos.

Otra sostiene que en Pandora toma cuerpo la concepción machista de que la mujer es naturalmente malvada e incapaz, y por ello responsable de todos los males que aquejan al hombre. Éste es el análisis de las feministas.

Una última asegura que este mito simboliza una verdad indiscutible: que todas las mujeres hermosas son huecas y malas. Ésta es la explicación de las mujeres feas. (p.57-8)

La microficción comienza *in media res*, ocurrido ya el robo del fuego y despejando del mito de Pandora el protagonismo de Prometeo. Por las aclaraciones previas, sabemos que el intertexto es Hesíodo, y que por el contenido está reescribiendo *Trabajos y Días* y no *Teogonía*. La reescritura no sólo ocurre a nivel del contenido (el mito) sino también en el de la forma (género, paso de la poesía épica a una microficción que imita el estilo de un diccionario

---

<sup>17</sup> *There are days I feel/ my womanhood is a burden*, del poema "Pandora's box" de Nikita Gill en *Wild embers* (2017)

mitológico). Esta reescritura introduce nuevas divinidades en el acto de creación de Pandora y omite otras. Agrega diferentes lecturas o posiciones con respecto al mito, conservando, de cierta forma, el fin didáctico, pero trabajando desde la ironía, la sátira y el minimalismo (para tratar la complejidad del mito de Pandora y su naturaleza elusiva).

En ambas obras Hefesto modeló a Pandora a partir de tierra o arcilla, a imagen y semejanza de las diosas. Atenea la vistió en ambas, pero en la microficción se omite las labores que le enseña (tejer). Afrodita le da la belleza, el encanto, la sensualidad. Las Gracias adornan su cuello, y las Horas su cabeza con una corona de flores. En la microficción se omite a la Persuasión. Concurren a la creación las Musas para darle la voz, y Aurora para darle brillo a sus ojos y pelo (virtudes que le daba, en el poema hesiódico, Hefesto, al igual que la vida, aunque en la microficción se la da Zeus). En ambos, Hermes es quien le dará las atribuciones negativas, pero, donde Hesíodo nos habla de una mente cínica, carácter voluble, pecho de mentiras y palabras seductoras, Calvelo nos dice que le puso maldad en el pecho y que la vació de inteligencia. A la naturaleza malvada, le suma el elemento de compulsión con la advertencia de que no abriera, por ningún motivo, la vasija. Advertencia que no aparece en Hesíodo.

La imagen de Hefesto creando una obra de arte (una *techné*) es una imagen recurrente, siendo él el divino artesano por excelencia. Pandora es una creación artística, la perfección creada, destinada a cumplir un propósito: el plan de Zeus. El tono de la crítica de esta reescritura, se encuentra desde la primera línea. Si tenemos en cuenta lo que dice Vanesa Pozo García:

A nivel mítico, las bases patriarcales establecieron una dialéctica que unía a lo femenino con el desorden, el caos y el mal (Zaragoza Gras, 2006: 11). Este discurso construido durante el arcaísmo griego verá su cénit con Hesíodo. Tanto en la *Teogonía* como en *los Trabajos y los días* el poeta establecerá la soberanía incontestable de Zeus y del varón, que subyugará, dominará y se apropiará de lo femenino. En otras palabras, a partir de los esfuerzos del poeta se establece el orden mítico de lo masculino y de lo femenino (p.46)

Esta microficción sigue la consigna hesiódica de hacer de Zeus la figura del creador. Pozo García indica en su artículo “Las domesticadas y el primer arquetipo femenino. Pandora” (2021), que Zeus o bien utiliza figuras femeninas para el acontecer de sus planes, como vemos con Pandora y Helena, o se apropia de cualidades femeninas, como el saber profético tras haber ingerido a Metis e unirse a Temis, o dar a luz a Atenea sin el concurso de Hera. Pandora quizá, según nuestra interpretación, tiene un poco de ambas cosas. Pozo García habla de cómo Hera, sin el concurso de Zeus, da a luz a lo monstruoso, encarnado en Tifón, y a lo imperfecto,

encarnado en Hefesto. Zeus, en cambio, da a luz a Atenea, “el ideal de la hija perfecta, aquella que defiende al padre y el orden que representa” (p.47). Si bien Zeus no da a luz a Pandora, ella es una creación teleológica de él, estableciéndose así la paternidad: es bella y perfecta, como las diosas olímpicas, y cumple un rol fundamental en el plan del Olímpico.

Atenea la vistió con las mejores galas, acentuando el carácter privilegiado en términos de estética y presentación. Afrodita es la responsable de la belleza de Pandora, de su atractivo y su encanto seductor, la hace deseable, pero este atractivo está destinado a ocultar su propósito de traer el sufrimiento y la desgracia al mundo de los hombres. Peito, la persuasión divinizada, presente en *Trabajos y Días*, se encuentra ausente en la microficción, pero suele ser parte del cortejo de divinidades que acompañan a Afrodita. Peito, la Persuasión, puede influir en el comportamiento y en las decisiones de los mortales, su omisión puede entenderse si se piensa en qué figura podría estar reemplazando, en este caso las Musas, sobre las que volveremos más adelante. Pero de por sí Pandora tiene muchos atributos de belleza, encanto y atractivo, suficientes para cumplir su propósito.

Las Gracias y las Horas la adornan con joyas, que son ornamentos preciosos y brillantes, son piedras naturales trabajadas y montadas, y flores, metonimia de la naturaleza. Las Horas son las hijas de Zeus y Metis, hermanas de Atenea, sus nombres son: Eunomía (Disciplina), Dike (Justicia) y Eirene (Paz). Grimal (1981) nos dice que son divinidades de la naturaleza (vegetación) y del orden, aseguran el equilibrio social. Las Gracias son hijas de Zeus y Eurínome: Aglaya (Esplendor), Eufrosine (Júbilo) y la deliciosa Talía (Abundancia), que, originalmente, dice también Grimal (1981), son espíritus de la vegetación. Incorporar a las Gracias (Cártes) y a las Horas (Horae) suma complejidad a la figura de Pandora, porque, por un lado, contribuyen a su belleza, pero ambas representan el orden natural, temporal y social: si se piensa en la figura de Dike, la Justicia, podría entenderse que Pandora como regalo de los dioses para los hombres traería equilibrio y balance ante el orden quebrantado por Prometeo. Pero, como también hay elementos de la naturaleza y sus ciclos, el sufrimiento, al igual que la paz, es temporal. Es en este punto donde podría sumarse a la lectura la introducción de la Aurora, en el sentido de que trae la esperanza con la luz de cada día.

Aurora, diosa del amanecer, contribuye con el brillo en sus ojos y en su pelo, simbolizando luz y frescura, dándole una dimensión celestial a Pandora. Aurora aparece en *Teogonía* con su nombre griego, este es Eos, hija de Tea e Hiperión, y es quien “alumbra a todos los seres de la

tierra y a los inmortales dioses que habitan el vasto cielo” (vv.371-4). La Aurora trae el nuevo día, y con Pandora, ese nuevo día luce como uno que introduce un cambio en la vida de los hombres: un nuevo día en una nueva realidad. Sin embargo hay una construcción hiperbólica: [puso] en sus ojos un brillo tan intenso, que temió ser opacada por ella. Con esta exageración, eleva la belleza divina de Pandora al terreno del terror (como también se verá en Helena): causa sobrecogimiento al mismo tiempo que admiración, captura la mirada contemplativa porque sobresale de lo natural.

Por su parte, son las Musas quienes le dan a Pandora una voz melodiosa, en lugar de Hermes: “le infundió habla el heraldo de los dioses” (*Trabajos y Días*, 80), expandiendo así la dimensión celestial de Pandora. Las Musas, en la tradición hesiódica, son las que le dan la voz divina al poeta para “celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices” (*Teog.*, 34).<sup>18</sup> Esto añade una capa de complejidad al personaje, sugiriendo que el castigo también tiene un aspecto de belleza y arte, un contraste con la crudeza del sufrimiento que ella representa. Si las Musas, asociadas con la inspiración y el arte, otorgan a Pandora una voz melodiosa, esto puede interpretarse como una forma de endulzar las palabras para persuadir, en reemplazo de Peito, otorgándole un rango superior a Pandora como creación artística y poética. El regalo de las Musas convierte a Pandora en una sirena, que seduce, cautiva y atrae por la voz, hacia la perdición. Las Musas, hijas de Mnemósine y Zeus, son nueve: la que da fama, la muy encantadora, la festiva, la que canta, la que ama el baile, la deliciosa, la de variados himnos, la celestial y la de bella voz<sup>19</sup>. Que las Musas sean quienes le dan la voz a Pandora encuentra su razón de ser en *Teogonía*, sobre todo al pensarse en la importancia concedida a Calíope porque es quien otorga la bella voz, tanto en timbre como en contenido. Grimal (1981) señala que:

Hesíodo ensalza sus servicios: ellas son las que acompañan a los reyes y les dictan palabras convincentes, las adecuadas para aplacar las riñas y restablecer la paz entre los hombres. Ellas les confieren el don de la dulzura, que les vale el amor de sus súbditos.(p. 367-8).

<sup>18</sup> Hay una representación ambigua del poeta en *Teogonía*, en relación a su habilidad para expresar verdades y mentiras. Pandora hace lo mismo: subvierte el transparente y unificado origen de los hombres, ella es el *principio de diferencia* de Derridá, la transición de la época dorada a los tiempos corruptos, por lo que no solamente es principio de diferencia, sino diferencia negativa, porque permite que se establezcan las oposiciones.

<sup>19</sup> “Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope. Esta es la más importante de todas, pues ella asiste a los venerables reyes” (vv.78-80)

Hasta ahora la enumeración poética, que particulariza y pone énfasis en cada aporte divino, construye imágenes visuales y auditivas de la belleza de Pandora. Es un objeto de arte bello, construido colectivamente. La conjunción adversativa “pero” nos abre la antítesis, contratando la belleza extrema con la maldad interna.

“Hermes llenó su pecho de maldad y vació su cabeza de inteligencia”. Así, los buenos dones otorgados hasta el momento, se tornan en malos dones, instrumento para la venganza de Zeus, quien, también se incorpora a la creación de Pandora para insuflar la vida. El aliento que sale de Zeus significa el ejercicio de su poder creador, la intencionalidad y control, a través del cual el objeto Pandora se anima con un espíritu, con vida. El espíritu de Zeus le da vida, modificando a Pandora espiritual, psíquica y materialmente. Zeus no solamente le da creación teleológica a Pandora, sino que personalmente le da vida, reafirmando que ella es una parte consciente y deliberada de su plan. Pandora al ser animada por Zeus, lleva consigo la esencia de la voluntad del Olímpico. Este mito, reescrito por Calvelo, adquiere otra cohesión al hacer que Zeus sea el primero y el último actor en la creación de Pandora.

Ahora bien, en Hesíodo Pandora es un bello mal pero no es necesariamente malvada. En *Trabajos y Días* no hay versos que señalen que el don de Hermes sea la maldad, y como habíamos adelantado en la primera sección, el poeta no ofrece una razón para hacer lo que hace, simplemente cumple la voluntad del Crónica. Por lo que los motivos de Pandora solo pueden ser interpretados. Calvelo, en cambio, ha unido belleza y maldad: la apariencia celestial y divina está en contradicción con una interioridad malvada y falta de inteligencia, movida por el espíritu de Zeus como consecuencia de haberle insuflado la vida. Pero todas las cosas buenas que les dan las divinidades se vuelven su negación con los dones de Hermes: los dones de las Gracias (Disciplina, Justicia y Paz) que aseguran el orden social se vuelven su opuesto causando el caos. Las Horas que representan la naturaleza y quizá la abundancia, se tornan en escasez. El nuevo día que trae la Aurora se vuelve, literalmente, un nuevo día en una nueva realidad, que no es luminosa sino oscura en tanto trae el sufrimiento. La voz de las Musas, en lugar de “apaciar las riñas y restablecer la paz entre los hombres” como dice Grimal, va a ser la causante de la discordia. Calvelo se mueve con el mismo minimalismo que Hesíodo, y casi con la misma elusividad, manteniendo la naturaleza compleja del mito. Esta microficción agrega, además, el elemento de la compulsión al entregarle la jarra a Pandora sin confesarle el contenido y prohibiendo explícitamente que la abriera.

A los elementos del mito que hemos recuperado de las fuentes clásicas, debemos agregar como rasgo definitorio el silencio de la voz de Pandora. Una reescritura significa la posibilidad de darle voz al personaje para que se defienda, sea cuales fueran sus razones, sin embargo, se mantiene el silencio, es llamativa esta decisión, sobre todo al ser objeto de acusaciones por parte de los interpretantes aludidos en el relato. Entendemos este nuevo silencio de Pandora como parte de la agencia femenina: elegir no hablar le da el poder y el control de su propia historia, no responder a los discursos, a las interpretaciones ni a las acusaciones, dejarse llevar por la narración sin intervenir, es una herramienta de resistencia pasiva. El silencio no es ausencia de voz, sino preservación y permanencia del ser. Pandora no tiene agencia en su apariencia (porque es moldeada por los dioses) ni en su destino (porque ya se lo impuso Zeus). Lo único que le pertenece es su interioridad, como un territorio que no puede habitar nadie más que ella.

Sobre Pandora rige la figura del silencio y la permanencia, una sensibilidad muda -de ahí que digamos que posee una naturaleza elusiva-. No hay otra Pandora que no sea la Hesíodo. Calvelo mantiene los silencios de Pandora y la ambigüedad de *Trabajos y Días*, ni siquiera amplía el episodio. El título “Diversas Interpretaciones de un mito” no solo nos adelanta el final del microrrelato, sino también recuerda que mientras Pandora no abra su interioridad, lo que se escriba sobre ella quedará en el orden de lo incierto, siendo solamente posible teorizar y asumir cosas pero nunca tener la verdad última de Pandora.

El fin de la microficción no es alterar el mito conocido hacia un final distinto ni redentor de la figura de Pandora, sino satirizar las interpretaciones del mito.

La primera es la de los mitólogos que se desprende del texto. Según esta interpretación, Pandora es la consecuencia de la transgresión de Prometeo, ella trae balance al orden divino quebrantado por él, pero esta reescritura apenas si se enfoca en Prometeo. Esta mención no falla en reconstruir el contexto de los estudios mitológicos, en su orden social y cultural de la Antigua Grecia, y la teleología de los mitos: explicar la razón de algo, en este caso, del sufrimiento humano.

La segunda es la de las feministas, que advierten el machismo en la forma de ver a la mujer desde prejuicios y estereotipos negativos, esta lectura responde a las ideas misóginas que

subyacen a *Teogonía* más que a *Trabajos y Días*<sup>20</sup>. Se hace presente un discurso patriarcal y misógino, que ha condensado las culpas en las figuras femeninas desde la Antigüedad. La denuncia de las feministas ha llevado a una reevaluación, relecturas y reescritura de los mitos, algo que Calvelo hace de manera deliberada en este y otros microrrelatos.

Y, por último, la interpretación de “las mujeres feas”. Aquí están operando el sarcasmo y la ironía, al considerar esta opinión como una “verdad indiscutible” realiza una generalización absurda y negativa. Por cómo se plantea la microficción, se anuncia un punto de vista serio, de ahí encontramos una inversión de expectativas por la cual la seriedad cae cuando nos damos cuenta que se trata de la opinión de mujeres basándose en las apariencias, exagerando la idea de que la maldad y la belleza están necesaria e intrínsecamente relacionadas. Desde el tono irónico que posee esta última interpretación, critica el discurso maniqueo en torno a “belleza exterior-vacío interior” / “fealdad exterior-bondad interior”. Denuncia una reducción muy simplista del mundo y de la complejidad de los sujetos, sugiriendo que la belleza es una fachada del mal. La interpretación de las mujeres feas es la consecuencia lógica de las dos interpretaciones anteriores: las culturas y sus contextos sociales valoran y juzgan la belleza y la entrelazan a la moralidad, y responden a ciertos discursos que vuelven a las mujeres en contra de las mujeres.

El estereotipo de la mujer *bella pero tonta* se ha vinculado con un modelo de feminidad que asocia la belleza con la delicadeza, la fragilidad, la inocencia y la emocionalidad, aspectos deseables en la sociedad patriarcal que pondera la belleza física pero no la inteligencia, la autonomía ni la agencia femenina. Por el contrario, las mujeres “feas pero inteligentes”, al no cumplir con los estándares de belleza tienen la posibilidad de ser reconocidas como intelectuales, inteligentes, racionales. La inteligencia y la belleza se tratan como excluyentes en estos discursos de lógica patriarcal que categoriza a las mujeres de manera muy simplista, sin tener en consideración la complejidad del ser. Las mujeres bellas en estas narrativas debieran de cumplir roles pasivos y no transgredir las ideas de “feminidad”; pero, por otro lado, las mujeres no-atractivas aunque pueden ser inteligentes tampoco pueden desafiar las estructuras de poder.

---

<sup>20</sup> Algunas referencias que pueden ser de interés: Pozo García, V. (2021). Las domesticadas y el primer arquetipo femenino. Pandora. *Asparkía*, 39; 45-64., y Hierro, G. (1992). "La mujer y el mal" en *Isegoría*, (6), 167-173.

Si volvemos sobre la idea de la paternidad de Zeus sobre Pandora, él planifica a la mujer ideal: es bella a la vista, pero hace que Hermes le vacíe la cabeza de “sensatez e inteligencia”. Esa es la “feminidad ideal” en el orden cósmico olímpico. Es necesario que sea así para poder controlarla y manipularla, para que cumpla su designio sin cuestionar. Por eso es que quizá tampoco se le cede la palabra, podríamos hipotetizar que, si mantuviera el tono de crítica y denuncia, desafiaría el rol que le han impuesto.

El estereotipo de la belleza tiene presencia desde las tradiciones filosóficas y religiosas: desde Platón y las dicotomías entre cuerpo y alma, razón y pasión, las ideas y las cosas, que todo lo bello debe ser bueno, hasta las narrativas religiosas en las que la mujer es sujeto de tentación y peligro como Lilith y Eva. La mujer está asociada a lo corporal, a la dimensión sensible de las emociones, a la sexualidad; el hombre, en cambio, a lo intelectual y a la razón. Es por esta naturaleza femenina que aparece la institución del matrimonio, sostiene Pozo García (2021), como un mecanismo de control y subordinación de lo femenino.

La tensión entre belleza e inteligencia ha sido un espacio recurrente en las diferentes formas del arte, que reflejan discursos sociales. Sin embargo, con el auge del feminismo de la tercera ola, se ha desafiado la visión unidimensional de la feminidad, es decir que la belleza y la inteligencia no sean excluyentes en los discursos. Esto se condice con la realidad porque así es la naturaleza humana, es posible encontrar personajes multifacéticos, complejos, fuertes, inteligentes y bellos, porque por fuera de los estereotipos, existen mujeres reales. Darle, o más bien devolverle, humanidad a estos personajes se vuelve una característica que toca todas las reescrituras míticas de Calvelo, removiendo de ellas estereotipos y discursos que las tenían por fuera de la experiencia sensible humana.

Los estereotipos subsisten, por supuesto, su naturaleza se adapta y reinterpreta en cada nuevo contexto, como lo es hoy en día el capitalismo y la sociedad de consumo. Pero otro de los logros de esta microficción no es solo desbaratar tales estereotipos, sino denunciar con tono irónico las competencias que siguen existiendo hoy en día entre mujeres, ya sea por la belleza o por la inteligencia demostrando lo interiorizados que están tales valores patriarcales. Generar la división entre grupos también es un mecanismo de control, la cual, una vez instalada la división, los mismos grupos autorregulan (entre ellas y a ellas mismas) y realizan las operaciones de vigilancia y castigo de Foucault en pos del modelo hegemónico de feminidad sobre lo que se considera aceptable y/o deseable en términos físicos y/o intelectuales. El castigo

opera mediante exclusión social y estigmatización. Es por todo esto que podemos entender cómo la ironía y la sátira operan en última interpretación del mito de Pandora, como un acto de denuncia y resistencia con el propósito de romper el ciclo de vigilancia-castigo hacia y entre mujeres.

La microficción de Calvelo es una interpretación irónica que subvierte aspectos tradicionales del relato hesiódico a través del enfoque minimalista y satírico. Pandora no es simplemente la portadora de los males, sino un símbolo de la complejidad femenina y de la ambigüedad moral. Al incluir diferentes interpretaciones del mito, Calvelo cuestiona cómo la historia y los discursos de Pandora han modelado su representación al mismo tiempo que denuncia cómo la figura de la mujer ha sido reducida a un simple estereotipo de maldad conjugada con belleza. Esta reescritura revaloriza a Pandora, no como fuente de maldad, porque como bien dice: “Su destino y el del contenido de la vasija es por todos conocido.”; sino como un personaje ambivalente y complejo cuyo silencio y naturaleza elusiva pueden interpretarse como forma de resistencia.

### Capítulo 3: HELENA

#### Un recorrido por algunas fuentes clásicas.

*Dulce Helena, hazme inmortal con un beso*<sup>21</sup>

La historia de Helena comienza con un huevo... más bien un poco antes, cuando Zeus sedujo a Leda en forma de cisne. Metamorfoseado voló a la protección de la reina, al verse perseguido por un águila. Helena nació a consecuencia de esta unión. Su padre mortal fue Tindáreo, esposo de Leda, rey de Esparta. Sus hermanos fueron los Dioscuri, Cástor y Pollux, y Clitemnestra, que nacieron del mismo o de un segundo huevo. Esta genealogía es clara en la épica homérica. Eurípides también adscribe a esta versión del mito, aunque en el monólogo de Helena pone en cuestión la veracidad de las historias que circulan (“si es que la historia es fidedigna” dice en *Helena*, 19). Sin embargo, ella dice: “Me llamaron Helena. Los males que he sufrido, voy a decirlos.” (19-20), afirmándose a sí misma más allá de los parentescos, como si “ser Helena” fuera algo entero, completo y que se explicara por sí mismo.

Según otra tradición, Nemesis es la madre de Helena, también nacida de un huevo. Zeus se convierte en cisne para poder yacer con Nemesis, transformada en ganso o una oca para huir de él. Nemesis habría dejado abandonado el huevo en un bosque sagrado y un pastor lo encontraría para dárselo a Leda, quien criaría a Helena como si fuera su propia hija.

Paris es su raptor más famoso, pero no fue el único. Teseo, con la ayuda de Pírito, la raptó cuando era una niña -siete, diez o doce años, dependiendo de las fuentes-, con la intención de casarse con ella. Pero los Dioscuri la rescataron, mientras Teseo y Pírito estaban ausentes pues se habían aventurado al inframundo a raptar a Perséfone para que se casara con Pírito. En un principio los Dioscuri habían pedido su liberación, pero como la ciudad de Atenas no lo concedió, declararon la guerra. Desde este momento se construye la belleza mítica de Helena como *casus belli*, aunque no se tratase más que de una niña.

Se decía que era la mujer mortal más bella del mundo. Cuando alcanzó la edad suficiente para casarse, todos sus pretendientes se presentaron pidiendo su mano. Temiendo que la elección volviera a los pretendientes enemigos, Tindáreo los hizo jurar salvarla en caso de que volviera a ser raptada y asistir a quien fuera elegido como su esposo. Apolodoro en su *Biblioteca* (III,

---

<sup>21</sup> Marlowe, 2012, p. 86. Ed. Fundación Siglo de Oro.

10.9) sostiene que fue Ulises quien le sugirió llevar a cabo tal juramento a Tindáreo. El juramento en sí mismo era brillante para evitar una guerra, porque ningún jefe griego se enfrentaría a la colectividad. Sin embargo, no contaban con que sería raptada por alguien que no participó en tal promesa ni formaba parte de la colectividad.

En general se asume que todos, o en su gran mayoría, los héroes de *Ilíada* habrían sido pretendientes de Helena, con excepción de Agamenón, que ya estaba casado con Clitemnestra, y de Aquiles, que no tenía todavía la edad suficiente para ser un pretendiente.

Helena elige y se casa con Menelao. Tras la muerte de Tindáreo, se convierten en reyes de Esparta. Junto a él tuvo una hija, Hermione, es la única que menciona Homero, pero otros poetas, como Apolodoro (*Biblioteca*, III, 11.1), sostienen que también tuvo otro hijo llamado Niostrato.

Tras el rapto de Paris, Agamenón y Menelao convocaron a todos los pretendientes para ir a Troya. Pero esta historia también comienza un poco antes, con el mito conocido como “el Juicio de Paris”. Durante la boda de Peleo y Tetis, Eris, diosa de la discordia, dejó caer una manzana de oro para ser entregada a la más hermosa entre las diosas. Atenea, Afrodita y Hera se disputan tal título, pero como nadie quiso auspiciar de árbitro, Zeus le pidió a Hermes que llevara a las diosas al monte Ida para ser juzgadas por Paris.

Todas les ofrecieron cosas al joven troyano: Atenea le ofreció sabiduría y victoria militar, Hera le ofreció el dominio de Asia, y Afrodita el amor de la mortal más bella: Helena. Paris aceptó la propuesta de Afrodita y le entregó la manzana de oro.

Paris, ya reconocido como príncipe de Troya, se hospedó en el palacio de Menelao en Esparta, quien le ofreció su hospitalidad por nueve días. En el décimo, Menelao parte al funeral de su abuelo en Creta. Paris, aprovechando la ocasión, se llevó a Helena a Troya<sup>22</sup>.

Menelao, a su regreso y al notar la ausencia de Helena, convocó a Agamenón y a los pretendientes. Junto a Odiseo realizaron una embajada a Troya para recuperar a Helena, pero debido a la falta de éxito de esta empresa, la guerra comenzó. En *Ilíada*, Helena se muestra arrepentida y desea haberse muerto en el viaje a Troya.

---

<sup>22</sup> La mayoría de las fuentes sostiene la figura del rapto: Heródoto (*Historias*, II, 112-120), Ovidio (*Heroidas*, 17 Helena a Paris), Apolodoro (*Epítome*, 4), Eurípides (*Helena*, 50; *Ifigenia en Aulide*, 55-80).

En una ocasión, Ulises se introdujo, disfrazado, a la ciudad troyana y ella lo reconoció, pero no lo delató. En otra, asistió a Ulises y a Diomedes para robar el Paladio. Finalmente, planea junto a Ulises la victoria de los aqueos: la noche fatal, Helena en lo alto de la ciudad agita una antorcha, señal consensuada para el regreso de la flota griega.

Para el final de la guerra, los griegos van en busca de Filoctetes de Menos, y regresan a Troya con el arco y las flechas que le pertenecían a Heracles. Con estas matan a Paris, y con él muerto, sus hermanos Deífobo y Heleno se debaten quién debería casarse con Helena. Deífobo se convierte, entonces, en el tercer marido de Helena, pero no por mucho tiempo, ya que fue asesinado durante el saqueo a Troya, traicionado por ella tras haberle quitado las armas mientras dormía, dejando que Menelao y sus hombres entrasen.

Menelao estuvo a punto también de dar muerte a Helena, pero tras ver la belleza de su pecho desnudo, decidió perdonarla. En la poesía homérica, la belleza de Helena es terrible y divina al mismo tiempo, ella es objeto de terror y admiración.

Helena regresa con Menelao a Esparta. Se dice que tardaron ocho años en regresar, errando por el Mediterráneo. En *Odisea* se narra que hospedaron a Telémaco, quien había zarpado en busca de Ulises. Al preguntar por sus días en Troya, Helena recuerda cómo lo reconoció disfrazado de mendigo y cómo planificaron la destrucción de la ciudad: “las troyanas entonces rompieron en gritos; mi pecho alegrábase, en cambio, pues ya el corazón me impulsaba a volver a mi hogar” (Od. IV, 259-63). Menelao introduce una contradicción a su historia al contar que Helena dio vueltas por el caballo imitando, como una sirena, las voces de las esposas de los griegos, comportamiento que resulta extraño para alguien que deseaba la victoria de estos. Una de las interpretaciones de este pasaje es que la intención del poeta era demostrar la astucia de Ulises para mantener callados a sus compañeros, y así salvarles la vida. Menelao concluye que un dios aliado de Troya la hizo hacer tal cosa.

Helena en su hogar, Esparta, es una buena esposa y anfitriona. Da vueltas, sirve el vino con una droga que les quita las penas a los personajes entristecidos por recuerdos de Troya. Le obsequia a Telémaco un hermoso vestido para que su futura esposa use el día de su boda. Se muestra contenta de estar de vuelta en casa con Menelao. En *Odisea*, Homero dibuja un retrato amable del ocaso de Helena, veinte años o más después de Troya, coherente con *Ilíada*, en su arrepentimiento por la guerra y sus deseos de regresar a su patria con su familia.

Tradicionalmente, su mito concluye cuando se hace inmortal, por ser la hija de Zeus. Otra variante dice que tras su muerte se unió a Aquiles y fueron eternos amantes.

Según una tradición lacedemonia, iniciada tal vez por Heródoto<sup>23</sup>, y que luego retoma Eurípides en su tragedia *Helena*, ella nunca fue a Troya. Ella habría permanecido en Egipto mientras se llevaba a cabo la guerra contra Troya. Los dioses<sup>24</sup> crearon un fantasma suyo que enviaron a Troya. En la *Helena* de Eurípides, Menelao la rescata y se da cuenta que se trata de un fantasma. Entonces va a buscarla a Egipto y juntos escapan del gobierno de Teoclímeno.

Las escrituras posteriores (el *Orestes* de Eurípides, el *Agamenón* de Esquilo, la *Eneida* de Virgilio ) no son tan amables con Helena, ya que fue amargamente culpada por la guerra de Troya por su infidelidad, provocando tantas muertes.

En las tragedias su nombre evoca la destrucción, aunque la Helena de Eurípides (en *Helena*) es simpática, y su monólogo es una fuerte defensa bien argumentada sobre su no-responsabilidad. En *Orestes*, en cambio, es más bien vana, vista como un “teras”, es decir, un monstruo. En esta tragedia Orestes y Píldes intentan matar a Helena cuando regresa a Esparta con Menelao, pero es salvada por Apolo y hecha inmortal para ser, como sus hermanos, guardiana de los navegantes.

El coro de ancianos argivos de la tragedia *Agamenón* de Esquilo es particularmente hostil con ella: “¿Quién le dio el nombre de Helena con absoluta verdad? ¿Acaso alguno a quien no vemos que con su previo conocimiento de lo dispuesto por el destino rige su lengua ajustada a esa suerte? Dio el nombre de Helena” (683-6). Recordemos que “por una falsa etimología, Helena significa ‘destructora de naves’” (nota al pie 95, Esquilo, 1982)

Por último, en la *Eneida* de Virgilio, Eneas la visualiza durante el asedio a Troya. Al verla, dice que su alma ardió en ira (II, 575) y desea matarla para vengar a su patria y para castigar su crimen. Eneas desea esto a pesar de que considera tal acto como una deshonra:

Que si no da renombre glorioso castigar a una mujer ni la hazaña depara honor alguno,  
me alabarán al menos por haber exterminado a un ser abominable y aplicado el castigo

---

<sup>23</sup> “Alejandro, después de raptar a Helena, zarpó de Esparta rumbo a su patria; pero, cuando se encontraba en el Egeo, unos vientos contrarios lo empujaron al mar de Egipto y, como los vientos no remitían, acabó por llegar a Egipto, recalando en dicho país precisamente en la boca del Nilo que en la actualidad se llama Canóbica y en las Tariquías” *Historias* (1992), II, 113. Traducción y notas de Carlos Schrader, revisada por Montserrat Jufresa Muñoz.

<sup>24</sup> Apolodoro (Epítome, 3, 5.), Eurípides (*Helena* 31-51, 582 ss. 670).

merecido. Y sentiré el placer de haber saciado el fuego de venganza y haber apaciguado las cenizas de seres queridos para mí” (II, 583-7).

A partir de las fuentes clásicas exploradas, podemos preguntarnos junto a Natalie Haynes (2020) si Helena era intrínsecamente ruinoso o solamente un chivo expiatorio.

Así como en el primer rapto, el mal obrar pesa sobre Teseo y Pirito, y el derramamiento de sangre en la guerra contra Atenas es responsabilidad de los Dioscuri; en el segundo, el rapto ha sido orquestado por Afrodita y Paris, y la Guerra de Troya es responsabilidad de los reyes y líderes aqueos y troyanos. Helena no es más que un hermoso peón.

Desde las primeras fuentes, que son la *Iliada* y *Odisea* de Homero, se ha dado por sentado que la culpa es de Helena. Nadie es más crítica de ella que ella misma, pero también el asunto de las culpas es ambiguo y no es, como desarrollaremos más adelante, lo que realmente le interesa a Homero. El poeta apunta, más bien, a la experiencia emocional de Helena. Lo que ocurre en *Iliada* es lo que Susan Blundell llama “doble motivación” (1995, p.49), es decir, la yuxtaposición de explicaciones contradictorias: el control divino y la acción humana. Por eso veremos a Helena culparse y llamarse “perra” (II,VI, 344), y cuatro líneas después atribuir la responsabilidad a los dioses (“los dioses prescribieron estos males así” II,VI, 349).

Posteriormente Eurípides, en *Las Troyanas*, hará que Hécuba le pida a Menelao que la mate, pero que no la mire, puesto que: “Ella arrebató las miradas de los hombres, destruye las ciudades, pone fuego a las casas” (891-4).

Esta representación de Helena es fascinante. En el *Encomio a Helena* de Gorgias él articula una defensa para ella, pero tenemos un antecedente en la Helena que Eurípides compone en *Las Troyanas*, ella toma la palabra y así no solo se defiende, sino que no asume responsabilidad ante las acusaciones.

En el juicio por su vida, rodeada de personas que desean su muerte, Menelao le dice que ha venido a matarla (*Troyanas*, 905). Helena entonces comienza una extensa defensa de 112 versos (del 915 al 1027). Reparte las culpas: primero con Hécuba y Príamo por haber dado a luz a París, y por no haberlo matado cuando supieron de la profecía. Culpa a las diosas por el Juicio de Paris del que ella fue un daño colateral de la oferta de Afrodita, una de las diosas más poderosas en el Olimpo, una a quien ni siquiera Zeus puede resistir, por lo tanto si es irresistible para el Crónida, qué podía hacer ella siendo una simple mortal.

“*O kakiste*” (943) le dice a Menelao, a quien le toca recibir su porción de responsabilidad, señalándolo como el peor de todos por haber dejado sola a su mujer en su casa de Esparta con un extraño. Las mujeres atenienses nunca eran dejadas solas en sus casas con hombres extraños. Un hombre ciudadano respetable no habría dejado sola a su mujer con un hombre que no fuera su hermano o padre (cit. en Haynes, 2020). Incluso sostiene que, ante la acusación de que podría haber escapado, tras la muerte de Paris intentó huir, pero fue tomada por la fuerza por Deífobo.

Helena ha elaborado una defensa inteligente y articulada, y Menelao no es ningún Ulises para poder responder a tales argumentos. Hécuba, en cambio, sí puede responderle. Menelao toma posición en la contradefensa de Hécuba, pero decide no matarla aún, sino llevarla a Esparta. Hécuba le pide que no lo haga porque sabe, y los lectores también sabemos por *Odisea*, que Menelao no va a matarla cuando regresen a Esparta.

Helena se pregunta por qué Paris había sido designado como juez para elegir entre las diosas: ¿por qué le dieron a él el poder de decisión? Incluso si Helena se resistía a los poderes de Afrodita, la guerra aún así habría sucedido porque así lo decidieron los dioses. Porque, como desarrolla Vanessa Pozo García (2021), a quien ya citamos en el capítulo anterior:

En primer lugar, a través de Pandora, castigo de los mortales por haber seguido los consejos de Prometeo. Sin embargo, el bello mal que el Crónida trajo al mundo no sólo deparó el deseo de los mortales, sino que las descendientes de Pandora cautivaron también a los dioses (Pérez Miranda, 2011: 69; Ruiz de Elvira, 1971: 86). Se generan así los héroes, figuras que, si bien ayudan a civilizar al mundo, también contribuirán a su fractura en guerras narradas por el ciclo épico. Estas guerras acabarán afectando y enfrentando a los dioses. Ante tal caos, Zeus decide poner fin a la Edad de los Héroes utilizando nuevamente a dos mujeres. Helena y Harmonía serán las causantes de los dos grandes conflictos que darán fin a la edad heroica: la guerra de Troya y la guerra de Tebas (Pérez Miranda, 2011: 160) (p.47-8)

Puede observarse la complejidad y amplitud que posee el mito de Helena, y dependiendo de la fuente consultada, hay poetas que han optado por la culpabilidad o la no-culpabilidad de ella, pero ninguno ha faltado a representarla. Sus retratos tienen la más diversa índole, pero gracias a Helena muchos de estos poetas se han vuelto inmortales en la historia literaria occidental.

Reservamos para concluir este apartado una última fuente. Se trata de la *Reclamación de Helena* de Sófocles<sup>25</sup>, aunque más que una tragedia, son los fragmentos que han sobrevivido.

---

<sup>25</sup> Revisamos la traducción de Sofocles (1983) Fragmentos. Introducciones, traducciones, notas de José María Lucas de Dios, revisado por Francisco Rodríguez Adrados, para Gredos. Pero decidimos trabajar con los

En estos, ella se culpa por la Guerra de Troya y su pena la lleva a contemplar el suicidio bebiendo sangre de toro (“es mejor para mi beber sangre de toro y no soportar una infamia peor que esta”, F178). Estudiosos como Haynes y Wright (2019) reconocen la rareza y la diferencia de esta representación en comparación con las obras épicas y las tragedias citadas. El otro fragmento que nos interesa rescatar, el F177, dice: “y llevándose del palacio a la desdichada mujer de Menelao, que tortura su mejilla, hasta desvanecerlas, con lápices que ella se clava”.<sup>26</sup>

En ambos fragmentos Helena es representada experimentando una intensa y dolorosa autoconciencia. Está, por un lado, intentando dar fin a su existencia, y, por el otro, borrar su identidad, desfigurando su rostro. No es en Sófocles que Helena se vuelve autorreferencial por primera vez, sino en *Ilíada* de Homero, cuando teje el tapiz que representa la guerra de Troya, un trabajo de écfrasis en el que, igual que Hefesto, se ha considerado análoga a la labor del poeta. En Sófocles, sin embargo, ocurre algo extremadamente simbólico al elegir los lápices como el arma con la que se desfigura el rostro, porque al igual que la pluma, es símbolo de la escritura y de los poetas. Esta Helena es una mujer atormentada por haber sido definida solamente por su belleza. Desfigurarse con los lápices es un acto de objeción y rebelión en contra de los poetas que la volvieron por su belleza objeto de canto. Se desfigura el rostro con todas las palabras dichas sobre ella. También se desfigura el rostro para librarse de ser el objeto que aquellos hombres, héroes y poetas, desean poseer. Pero por debajo de todo esto hay un acto de liberación, se “reclama” a sí misma, con el poder de, como sostiene Wright (2019), des-cribirse.

### “La estremecedora Helena”<sup>27</sup> reescrita en Patricia Calvelo.

*Me parece estar a la vez tan cerca y tan lejos, que sin cesar repito: ¡estoy allí y aquí!*<sup>28</sup>

#### HELENA EN LA MURALLA

Helena en la muralla, con la melena de fuego flotando en el océano del viento, mira el combate. A su lado, el rey le pregunta infinidad de cosas, sólo para que ella hable, para

---

fragmentos que Wright (2019) traduce al inglés, por ser más extensos y que en esa extensión se encuentre la información que nos fue operativa.

<sup>26</sup> Las traducciones son nuestras: “It is best for me to drink bull’s blood and not to endure infamy even worse than this” (F178) y “and taking from the palace the wretched wife of Menelaus, who tortures her cheek, till lately faded, with pencils that she digs in.” (F177), de Wright (2019, p.88).

<sup>27</sup> Il. XIX, 325.

<sup>28</sup> Goethe, 2015, p.173. Ed. Edimat.

que su alada voz perfume lo que se escapa de la tarde. Ella observa el campo de batalla, donde luchan millares de guerreros. Y va nombrando uno por uno a esos hombres, que por ella, surcaron el inmenso Ponto y no se detendrán hasta tomar la ciudad sagrada, aunque luego los dioses los persigan y castiguen y consuman. Por ella dos pueblos han entablado la guerra que luego cantarán muchos después de este primer hombre: este ciego que la ve parada en la muralla y nos la retrata describiendo a los caudillos, que se están dando muerte sólo para lucirse ante ella. Ella ha empalmado el primer eslabón de una larga cadena de muertes y odios; su hermosura, sin embargo, hace que le perdonen todo, que todo lo olviden. El anciano rey, en vez de devolverla y evitar la muerte de sus hijos, aquí está, mirándola más a ella que a los hombres por cuyos nombres pregunta, porque ya los conoce a todos: ya hace nueve años que están ahí afuera. Él sólo quiere mirarla y admirarla, quiere beberse con los ojos a esta mujer que no envejece, que cada vez que alguien abre el libro en este canto sigue igual de espléndida. Esta mujer que ahora se extraña porque ve a muchos de sus compatriotas, pero no ve a sus hermanos. Mira hacia uno y otro lado, atravesando los escudos con sus ojos, pero no los ve. Y se llena de sombras, y no comprende, y continúa buscándolos. El ciego lo sabe. El rey lo sabe. Los lectores lo sabemos. Y todos le perdonamos todo, porque nos da pena saber lo que ella no sabe: que sus hermanos han muerto ya hace tiempo, que por eso no los ve en el campo de batalla. (p.59-60)

Desde el título queda establecido el intertexto con *Ilíada*, en tanto *Helena en la muralla* regresa la vista a tal escena en la que Helena, a pedido de Príamo, pasa revista de los reyes y héroes griegos que acechan Troya. La reescritura a modo de comentario de Calvelo alumbró una nueva posibilidad de lectura de tal escena: experimentar personal y pasionalmente la Guerra de Troya, desde el lugar y la sensibilidad de Helena. Al optar por el género del microrrelato, es posible explorar la situación de Helena, dejando de lado el asunto de la culpabilidad o su belleza.

Los personajes femeninos homéricos en *Ilíada* están reducidos a meros objetos de intercambio, o a moverse limitadamente en los roles de madres y esposas. Helena, entre esos personajes, concentra la culpa por el acontecer de la Guerra de Troya y se le niega, además, la libertad de decisión sobre el curso de su vida y su destino. Portadora de una sensibilidad única, Helena en Calvelo, es comprendida por un lector cuya mirada cercana a su interioridad es inversamente proporcional a la distancia tanto del enunciado como de la enunciación.

Como se ha desarrollado en el marco teórico, la crítica literaria feminista, sobre todo en la segunda ola ocurrida en la década de 1970-1980, manifestó una tendencia de rechazo a las imágenes estereotipadas sobre las mujeres, como lo son los retratos en la literatura clásica. En este rechazo, y como propuesta superadora, la reescritura surge como herramienta para subvertir tal situación, dando voz a aquellas que permanecieron en silencio, reprimidas y sometidas, creando así representaciones más adecuadas.

Bajo esta propuesta, críticas y escritoras feministas han notado la naturaleza patriarcal de las obras cuya voz poética presenta el punto de vista de un hombre. Dada esta situación, revisar y reescribir resulta ser un movimiento necesario para presentar un nuevo punto de vista, una nueva perspectiva, un nuevo mundo con un lenguaje y sensibilidad otro, bajo poéticas que desafíen lo clásico y liberen a aquellos personajes que en silencio respondieron al sistema de valores patriarcal de la antigua Grecia.

Aquella belleza y elusividad que sedujo a los poetas en la antigüedad, se vuelve un asunto delicado para las escritoras que desean intentar una reescritura, debido a que corren el peligro de perpetuar los estereotipos misóginos de los que se quieren liberar. Escribir sobre Helena es un asunto complicado, porque o bien es una malvada seductora totalmente culpable de los miles de muertos en la guerra que duró una década, o bien carece por completo de responsabilidad, y es al mismo tiempo víctima, causa y excusa. Pero optar por una defensa o una acusación es, siguiendo a Maguire (2009), abordar el asunto desde la agencia sexual y el consenso.

Al tratar el asunto de las sociedades patriarcales, Simone de Beauvoir sostiene que las mujeres no se definen como entidades autónomas y activas. Son más bien otredad, opuesta a los hombres. En estas narrativas ellos son los héroes, centro del universo, actores y directores del curso de los eventos, y las mujeres son relegadas al ámbito doméstico, a la pasividad, y por qué no, a ser premios, objetos, esclavas, botines de guerra.

La subyugación de la mujer en la sociedad patriarcal llega hasta el punto de que lo masculino determina su futuro y su destino. Tal subyugación no solo ocurre en la realidad, sino que también ocurre en la literatura. En tanto los mitos clásicos llevan interiorizada tal subyugación, se puede afirmar que Homero en su *Iliada* también participa de tal. Propongo pensar esta subyugación evaluando tres casos:

1. Subordinación de las divinidades femeninas (Atenea, Hera, Afrodita) ante las masculinas, principalmente de la figura de Zeus y su plan (I, 5), cuya autoridad y decisiones son inapelables. Necesitan, además, para obrar, divinidades mediadoras, como Hefesto o Poseidón. Incluso esta subordinación puede extenderse a figuras mortales masculinas, tanto en la elección de campeones para obrar a través de ellos como Atenea obra mediante Diomedes en el canto V para enfrentarse a Afrodita y Ares; o para religarlas al lugar al que tradicionalmente pertenecen, como Diomedes que en su encuentro con Afrodita que le dice: “¡Retírate, hija de Zeus, del combate y de la lid!

¿Acaso no te basta con embaucar a las cobardes mujeres? Si tienes intención de frecuentar la batalla, creo realmente que te estremecerás con sólo oír mencionarla en otro sitio” (Il. V, 348-51)

2. Ser parte del botín de guerra, es decir, aquellas mujeres del pueblo enemigo que, tras haber perdido este, son tomadas como esclavas e intercambiadas como objetos, parte del *géras* del héroe. Es el caso de la hija de Crises y también el de Briseida (desposeída del *géras* de Aquiles, para ser transferida a la propiedad de Agamenón). Incluso Andrómaca anuncia y lamenta su destino, tras la muerte de su esposo Héctor: “Pues has perecido, tú, defensor que la protegías y guardabas a los niños pequeños y a las venerables esposas, a quienes ahora pronto llevarán a las huecas naves, y a mí con ellas” (Il. XXIV, 729-32). En este caso podría señalar algunas cuestiones:
  - a. La mujer es vista como un objeto apropiable, transaccional o intercambiable, cuya vida y destino no depende de ella sino del hombre que la posea, sea amo, padre o esposo.
  - b. La mujer, en tanto no cumple un rol activo en la guerra, sino que es paciente de la misma relegada al ámbito doméstico, sufre las consecuencias del fracaso de aquellos hombres de quienes necesariamente dependen.
3. El caso de Helena posee lo desarrollado en los apartados a y b del punto anterior. Sin embargo, es necesario señalar las características singulares de su situación.

Helena es percibida como un objeto, parte de la propiedad de Menelao, junto a sus riquezas. Se busca la restitución de ambos, y en este sentido en el poema no se menciona uno sin el otro (III, 70, 91, 282, 285; V, 458; VII, 350). La ofensa de Menelao requiere la restitución del orden quebrantado, que puede resolverse de dos formas: o el castigo de París y de su pueblo, o devolver Helena junto a las riquezas robadas de Esparta. Estos son los objetos en disputa, los objetos arrebatados. Pero entre las riquezas y Helena, ella es la que condensa la fuerza que motiva a los hombres a la acción.

Helena es el motor que da movimiento al Ciclo Troyano, volviendo al *mythos*, por lo que me parece justo decir que no habría *Ilíada* sin Helena, aunque el poema trate la cólera de Aquiles. Ella es la *casus belli*, y por lo tanto, aunque materialmente aparezca en tres cantos (III, VI y XXIV), su ser late en todo el poema. Su belleza, como dije antes, lleva a los hombres a actuar. Su belleza, más que ser descrita, es narrada a través de los efectos que produce sobre los personajes que determinan el curso de los eventos: lleva a los hombres a la guerra que “otorga

gloria a los hombres” (XII, 326). A través de la guerra obran de tal manera para convertirse en “objeto digno de ser cantado”, es decir, alcanzar la inmortalidad a través de la poesía.

En este sentido, poseer a Helena es poseer la belleza. Pero la belleza no debiera ser un bien que se posee, siguiendo la tesis de Araverna Rodríguez (2018), sino un bien en sí mismo. Porque si es un bien, este puede despertar en los hombres el deseo de posesión, convirtiendo aquello que era bello en *kalos kakón*, un bello mal, que asume el sentido trágico del dolor y la muerte.

Helena se sabe y siente culpable de todos los males que acontecen, incluso desea la muerte (III, 173 y XXIV, 764) al verse convertida en la causa de una guerra que no eligió y que no puede detener. Es consciente de que es un instrumento a través del cual opera la divinidad, títere que manipula Afrodita (recordemos su encuentro en el canto III por el que la diosa la lleva al lecho de París) y que detrás de todo está el plan de Zeus quien impuso el “malvado sino” (VI, 357).

Es consciente de su belleza, posee una profunda e intensa sensibilidad. Es un personaje patético y agonizante, porque desde esa sensibilidad, sólo puede mirar fijamente cómo la han convertido en un objeto por cuya posesión troyanos y aqueos “estén padeciendo duraderos dolores”, dicen los consejeros del rey troyano (III, 150-60).

Príamo en la muralla le quita la responsabilidad, tratándola con amabilidad, llamándola “hija querida”. La responsabilidad, para él, es de los dioses (III, 162-65). Sin embargo, con excepción de Príamo y Héctor, el pueblo troyano la trata con hostilidad. Su belleza es estremecedora: “tremendo es su parecido con las inmortales diosas al mirarla” (III, 156-60). Nadie es más crítica suya que ella misma: se dice cosas como “cara de perra” (III, 180), “abominable” (III, 404), “perra cuyas malas artimañas espantan” (VI, 344). Internaliza la hostilidad, reconociendo que “todos se horrorizan ante mí” (XXIV, 775). Poseer una belleza estremecedora la aliena y la vuelve habitante del no-lugar, solitaria y anónima, en tanto su identidad fue poseída por el objeto-belleza y no por el sujeto-Helena. A ella le pertenece la muralla, la frontera que separa dos mundos, la intermediación entre dioses y mortales, aqueos y troyanos. Cuando en el canto VI pronuncia sus culpas y lamentos ante Héctor, este no responde. Aun así, como dije, junto a Príamo, son los personajes del bando troyano que la tratan con amabilidad, y por ese espíritu gentil de Héctor se lamenta en el canto XXIV tras su muerte:

nunca te he oído decir una palabra ofensiva o insultante. No sólo eso, sino que si otro me amonestaba en el palacio, los cuñados, cuñadas o concuñados, de bellos mantos, o mi suegra -mi suegro es siempre benigno como un padre-, tú lo contenías a fuerza de advertencias y con tu temperamento suave y tus amables palabras. Por eso con el corazón apenado te lloro y a mí también, desgraciada. Ya no tengo en la ancha Troya a ningún otro que sea benigno y amistoso (XXIV, 767-775).

Este discurso, junto a la escena del canto III (139-42) cuando Iris le inspira el anhelo por su patria, su esposo y su familia, renuevan la trágica conciencia de la soledad de Helena. Pero la pérdida de Héctor, por sobre todo, parece sumamente significativa, porque Héctor encarna a aquel hombre que la ve como sujeto, más allá de su belleza. Es aquel que no le ha negado la compasión, quizá hasta podría extenderlo al deseo metafísico del otro como otro<sup>29</sup>.

La distancia que separa al primer público, el del poema homérico, de nosotros es el conocimiento del *mythos*, que para ellos era un conocimiento generalizado y corriente, por eso *Iliada* puede comenzar *in media res* y focalizar en un asunto en particular sin mayores explicaciones. En cambio, un público contemporáneo, que no siempre está familiarizado con aquella mitología, debe convertirse en el lector ideal que requiere la obra: desentrañar las relaciones presentes en el texto y las que no, buscar, proveer, conectar, crear puentes, llenar vacíos. En este caso, la ausencia de los Dióscuros en Troya.

Es interesante pensar que *Iliada* está marcada por la ausencia: Aquiles se retira de la batalla, Afrodita rescata a Paris del combate, los reyes y líderes más importantes del mundo antiguo están ausentes de sus reinos, tronos, hogares y familias. Pero la ausencia que conmueve en el canto III es la de los Dióscuros, porque para todas las anteriores mencionadas el poeta ofrece explicaciones. Pero como lectora-lectores, igual que Helena, no sabemos por qué no se encuentran presentes Castor y Pólux. El poeta sólo informa su muerte, diciendo: “Así habló, más la tierra, germen de cereales, ya los tenía en su seno allí en Lacedemonia, en su querida tierra patria” (III, 243-4). Desde este desconocimiento podemos acercarnos a Helena: podemos imaginarnos y empatizar con una joven, en tierra extranjera, esperando que sus hermanos vengan a rescatarla. Si fuéramos lectores ideales, sabríamos que Helena ya había sido raptada

---

<sup>29</sup> Concepto filosófico desarrollado por Levinas, retomado por Dussel (2014). De la fraternidad a la solidaridad. Hacia una Política de la Liberación en *Retos y perspectivas de la filosofía en el siglo XXI* (pp. 249-284).

antes por Teseo y quienes acudieron a su rescate fueron sus hermanos. Helena en *Iliada* teoriza su ausencia:

o no partieron de la amena Lacedemonia junto con los demás o han venido aquí en las naves, surcadoras del ponto, pero ahora no desean internarse en la lucha de los hombres por miedo de los muchos oprobios e ignominias que me rodean. (III, 239-42)

No considera la posibilidad de que estén muertos. A decir verdad, ¿cómo podría? Si para Helena, sus hermanos condensan toda su esperanza de regresar a casa, como la rescataron aquella primera vez. Sin embargo, el poeta informa el deceso. El conocimiento de esto le rompería el corazón a cualquiera, conmovidos por la ilusión de Helena.

En *Helena en la muralla*, Calvelo realiza varias operaciones: realiza un cambio cualitativo en el género pasado de poesía épica a microficción, comienza *in media res* con respecto a *Iliada* teniendo por lector ideal a alguien que haya leído el poema homérico (por lo que asume el conocimiento del marco de referencia), y opera a través de la reescritura elaborando un comentario. El narrador, una tercera persona, la no-persona, pudiendo encarnar cualquiera de nosotros el rol del comentador que escribe su propia lectura. No reescribe en sí la historia, sino que se focaliza en la experiencia sensible de Helena.

El narrador fragmenta *Iliada* y convierte el asunto de la cólera de Aquiles en las penas de Helena: detiene la narración de la Guerra de Troya, toma distancia, y la microficción se vuelve un momento de refracción, oscilación y autorreferencia. Suspende momentáneamente la *Iliada* en el abismo, y necesariamente vuelve-detiene la mirada en Helena.

Mirar a la distancia y tomar conocimiento es un motivo que opera en *Iliada* en Helena y Zeus, pero no actúan: la primera porque no puede y el segundo porque ve el acontecer de su plan. En *Helena en la muralla* ese motivo se recrea en el lector, en el Homero ficcionalizado y en Príamo, con respecto al poema, para cargar con el peso del conocimiento sin poder hacer nada por Helena más que compadecerse.

La primera oración, que abre con la repetición del título, nos presenta a su protagonista y un espacio -las murallas troyanas. Lo característico de esta primera oración es el uso del hipálage, por el cual se utiliza un complemento determinado a una palabra que habitualmente, de manera lógica, no llevaría ese complemento: una melena se compone de cabellos, no de fuego, pero tiene o bien un sentido metafórico para hablar del color de sus cabellos, o un sentido alegórico:

que su melena sea de fuego puede traer la imagen de una antorcha, lo que nos lleva a la etimología del nombre Helena, del griego ἑλένη, asociado a lo brillante y a lo resplandeciente. Se implica que la melena de fuego “flota”, continuando la hipálage, en “el océano del viento”, una construcción paradójica en tanto el océano se caracteriza por ser una masa de agua, pero metafórica en tanto es una forma poética de hablar del cielo.

Tenemos por un lado el elemento fuego y océano caracterizando a Helena, ambas fuerzas incontrolables. Por un lado el fuego podría representar el deseo ardiente que, como se dirá más adelante, lleva a los hombres a la guerra y a la fuerza destructiva y caótica de la misma, y como un presagio de la devastación de Troya. Por otro lado, tenemos al océano, infinito e incontrolable, que podría representar las consecuencias profundas que esta guerra conlleva. Como dijimos, ambos elementos son fuerzas incontrolables, mayores y superiores que sobrepasan a los individuos.

Mientras que la primera mitad de la oración se refiere a Helena, la segunda hace referencia al espacio: la muralla. Este espacio es tradicionalmente el recinto protector de un mundo -en este caso Troya. La altura es otra de sus características principales, siendo una elevación que supera el nivel común. Si bien Chevalier (1989) sostiene que el muro, como símbolo, nos habla de un mundo vertical y no horizontal, no adscribimos a tal interpretación porque como mundo vertical Helena se encontraría por encima de todos y todo, no hay, en este plano y marco narrativo, algo o alguien superior a ella, y para verla se debe levantar la mirada. En el mundo horizontal, salvo por Príamo que está a su lado, no hay nada, solo soledad.

Podríamos entender la muralla como límite y frontera. Por un lado, es el umbral entre la ciudad de Troya y el campo de batalla, y su función es separar ambos mundos. La ciudad, por un lado, es un espacio interno que podría representar la protección y lo doméstico. Dice Chevalier que la figura de la ciudad se emparenta con el principio femenino: “de la misma manera que la ciudad posee sus habitantes, la mujer contiene en sí a sus hijos” (1989). Por otro lado, el campo de batalla es un espacio abierto, exterior, de la violencia, por ende, un espacio masculino. Helena se encuentra entre ambos, sin pertenecer por completo a ninguno de ellos: pertenece a la guerra en tanto es la razón de la misma, pero no participa activamente. Allí cumple un rol pasivo, contemplativo. Su figura es como la de una estatua, inmovilizada, objeto de la disputa de los hombres, sin voz ni agencia en el devenir de la historia, está confinada a la muralla apartada del espectáculo violento pero lo suficientemente cerca para cumplir un rol ornamental,

para ser admirada como símbolo absoluto de belleza y deseo. Al estar en altura, la muralla enfatiza la centralidad de Helena, porque todos los ojos: los de los guerreros, los del rey, los del narrador, los de los lectores, se dirigen a ella.

La muralla no es solamente una barrera física, sino también simbólica. Es una testigo pasiva del mundo de los hombres, el campo de batalla en el que se enfrentan y mueren, mientras ella observa, al borde del poder. También es una barrera entre la vida y la muerte, porque mientras los guerreros fallecen, ella no envejece en su muralla. Helena es intocable e inalcanzable: no le llega la batalla, no le llega la muerte.

Helena, cuyo retrato es casi sobrenatural, es “capturada” por la mirada masculina que transforma la belleza en un objeto en sí mismo satisfactorio, separado del sujeto-Helena. Esta mirada masculina no solo objetiviza a las mujeres, sino que también las estereotipa y las excluye de la experiencia sensible. Para explicar este punto, retomaremos el ensayo de Laura Mulvey “Placer Visual y Cine Narrativo”, utilizando un concepto que aunque fue acuñado para el cine, se ha hecho uso del mismo en el análisis literario feminista. Mulvey dice:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenio. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan <<para-ser-miradabilidad>> [to-be-looked-at-ness]. La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico (...) ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él (...) La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. (p.370)

Príamo, entonces, será el portador de la mirada de los lectores, deteniendo el combate para detener la mirada en Helena. El rey de Troya le pregunta muchas cosas, solo para que ella hable. No le interesa la información, sino el medio. La tradición homérica aparece en el uso del adjetivo “alada” para describir la voz de Helena. La fórmula que alude a tal tradición es: *épea pteróenta*, aladas palabras. Entendemos que el procedimiento en el microrrelato de que lo alado sea la voz, y no las palabras, se debe a una recuperación del sonido. Además, está funcionando la sinestesia, porque la voz como sonido se percibe por el olfato, se respira, que “perfuma” el atardecer. Podemos interpretar algunas cosas a partir de esto: que la voz vuela de la boca de Helena al oído de Príamo; que la voz es ligera y suave. Que perfume la tarde la

vuelve una presencia aromática, que de alguna forma embellece el combate que se libra en el mundo de abajo -el campo de batalla. Al mismo tiempo evoca la duración, el recuerdo, y por lo tanto, la memoria. Lo que ve Príamo, también es lo que ven los guerreros, siendo Helena una proyección de los deseos masculinos por su belleza intocable, y lo que representa; por ella, los guerreros pueden volverse objeto digno de ser cantado, y por lo tanto, dignos de ser recordados, inmortalizados en el canto.

Ella, desde el mundo de arriba, en la muralla, observa el combate donde luchan muchos guerreros a los que nombra uno por uno, y que por ella, como dice el texto, “surcaron el inmenso Ponto”. La voz del microrrelato introduce una contradicción en esta oración: al principio dicen que los guerreros luchan por ella. No solo eso, sino que también se lucen ante Helena porque ella es la belleza y la belleza vuelve a los héroes objeto digno de ser cantado. Al final de la oración la motivación de estos es tomar la ciudad de Troya, a pesar de las consecuencias (“aunque luego los dioses los persigan y castiguen y consuman”), dando a entender que el fin último es tomar la ciudad y no el rescate. Tal contradicción no es ilógica si se retoma la interpretación del mito en el que Helena es la excusa para la guerra, un hermoso peón en el plan divino. En esto, el microrrelato ofrece una crítica a la masculinidad tradicional heroica, cuyos valores definen lo masculino en la poesía clásica: la fuerza, la valentía, el honor; propone, en cambio, una masculinidad contradictoria. Por un lado, puede verse cómo la violencia bélica (“no se detendrán hasta tomar la ciudad sagrada, aunque luego los dioses los persigan y castiguen y consuman”) se convierte en expresión del deseo masculino por el reconocimiento y validación en aquellos “caudillos, que se están dando muerte sólo para lucirse ante ella”, revelando así una masculinidad superficial. Destruir al enemigo y destruirse a sí mismos, en batalla, no ocurre por una causa noble ni el bien colectivo, sino para exhibirse en toda su virilidad y poder ante Helena, siguiendo así una lógica sacrificial por la que el héroe se inmola en búsqueda de la trascendencia e inmortalidad, que otorga ella.

También veíamos que ella es víctima de la mirada masculina que encarna Príamo. Cuando el microrrelato dice: “el anciano rey, en vez de devolverla y evitar la muerte de sus hijos, aquí está, mirándola más a ella que a los hombres”, podemos ver que el placer de admirarla es superior a sus deberes como rey de salvar Troya. Como *femme fatale* arquetípica, la fascinación erótica que provoca Helena debilita la agencia racional y el sentido de responsabilidad de la máxima autoridad troyana. Hasta ahora tanto el deseo masculino por el reconocimiento y la vanidad, como el deseo erótico hacia su persona, vulnera la razón de los personajes

masculinos haciéndolos obrar en contra del carácter tradicional representado en la épica homérica.

Si volvemos sobre el ensayo de Mulvey, ella cita a Budd Boetticher, que dice:

Lo que cuenta es lo que la heroína provoca o, mejor aún, lo que representa. Es ella, o más bien el amor o el miedo que inspira en el héroe, o quizá la preocupación que él experimenta por ella, lo que le lleva a actuar tal como lo hace. Por sí misma, la mujer no tiene ni la más mínima importancia (p.370)

Además, se recupera la mirada del poeta, la instancia poiética por la que los rapsodos y aedas volverán sobre el mythos para componer canciones, y se refiere a Homero como el primer poeta. La referencia a Homero es implícita, no se lo nombra, sino que se lo describe: es el “ciego”. El Homero ficcionalizado la ve parada en la muralla y “nos la retrata”. El uso del “nos” nos involucra como lectores, nos vuelve parte. Pero lo curioso es la presencia de Homero en la guerra. Algo que, por la historia sabemos, no ocurrió. Mucho tiempo separa la Guerra de Troya de Homero, quien pudo -se cree- haber conocido las ruinas. Pero ni estuvo en la Guerra ni fue contemporáneo de aquella. Todo esto podría significar que o bien es una metahistoria, o que todo lo que vemos a través de la microficción es el momento poiético que Homero imagina al momento de componer los versos del Canto III.

No solo será el poeta que canta, sino el que crea la historia, quién decide cómo representar y en qué enfatizar. Su figura en el microrrelato es paradójica, porque sin ver, describe todo lo que ocurre en Troya, y construye una visión de Helena, por lo tanto, su visión no es de la realidad, sino de su imaginación conjugada con la tradición oral. La mirada masculina del poeta no ve a Helena en su interioridad, sino en un objeto al servicio del mito heroico, traduciendo su ceguera física en silencio acerca de la subjetividad femenina. Es, por tanto, una ceguera ética y política, todo lo opuesto al deseo metafísico del otro por el otro. Como poeta que atestigua la guerra de Troya en la microficción, tiene la omnisciencia del relato: por un lado, narra los acontecimientos, sabe lo que Helena no, y la inmortaliza en su muralla sosteniendo de esta forma el mito patriarcal. Homero es la figura de autoridad por excelencia, controlando en este caso como Helena es representada, vista y entendida.

Sin embargo, este Homero ficcionalizado es un personaje más en la microficción, no es el narrador. El narrador tiene la verdadera omnisciencia porque puede ver e interpretar todo lo anterior: puede ver que para los aqueos y troyanos que pelean por ella, Helena simboliza la causa de la guerra, el honor, la gloria y la fama. Príamo tampoco tiene un interés genuino en

ella como sujeto, sino en su belleza y su fascinante presencia. Menelao y Paris pelean por ella porque representa su rivalidad y su honor. Puede verlo a Homero subirla a Helena en la muralla y dejarla allí, a la figura femenina que hizo posible su *Iliada*. Pero este narrador sí vuelve sobre la experiencia sensible de Helena, porque o no posee o ha superado la mirada masculina, y vuelve a Helena por Helena misma.

Siguiendo con el análisis, ella realiza el catálogo de héroes, figura típica de la épica en general, pero en especial de la homérica. Ella es el “primer eslabón”, es decir, el elemento necesario que desencadena todos los acontecimientos, por lo tanto, adscribe a las fuentes que tienen a Helena como la culpable de Troya (ella es la *casus belli*, no Paris, ni Zeus, ni el juramento de los pretendientes). Al mismo tiempo dice que su hermosura hace que le perdonen todo, tomando posición entre las fuentes del lado de Estesícoro o Eurípides como se vio en el primer apartado.

Se construye un Príamo enamorado de Helena, que contempla y que, con tal de prolongar su posesión, no evita la guerra ni la muerte de sus hijos. Se reitera que lo que le importa al rey no es el contenido del catálogo de los héroes, porque como bien dice “ya los conoce a todos”. Le interesa al rey mirar a Helena, escucharla, admirarla. Ocurre una construcción sinestésica nuevamente: “quiere beberse con los ojos a esta mujer que no envejece”. El verbo beber con el pronombre reflexivo se usa con algo que no tiene la cualidad de ser bebido, tampoco se bebería con la boca, sino con los ojos. La belleza de Helena no puede consumirse ni beberse, solo verse. La única forma de “capturar” de alguna forma su imagen es a través de la vista, como se captura la esencia de las cosas en los perfumes. Pero la mera mirada embriaga al observador sumiéndose en un trance contemplativo por el que los personajes masculinos pierden su agencia y su racionalidad, entregándole sin resistencia el control a ella -siempre y cuando permanezca cerca, es decir, no los abandone, de ahí no querer entregarla porque significa su pérdida.

Helena no envejece, las palabras de alguna forma la petrifican, y le dan la cualidad de permanecer, porque mientras Príamo la contiene con los ojos, Homero lo hace con sus palabras. Esta inmortalización literaria la deshumaniza, porque la belleza no envejece, pero tampoco crece, quedando así en un estado de idealización eterna, atrapada en la muralla sin poder bajar nunca.

Desde la muralla Helena ve a sus compatriotas y experimenta un sentimiento de extrañeza, no por lo que ve (un combate plenamente activo, hombres luchando, sangre derramada, muerte),

sino por lo que no ve: a sus hermanos. Aquella figura que hasta el momento parecía estática, se vuelve dinámica, se entrega al movimiento. La construcción del microrrelato tenía un ritmo lento, poético, descriptivo, pero ahora hay pura acción, nuestros ojos siguen a una Helena que pasa de ser mirada a ser miradora. Ella, que hasta el momento miraba para entender el entorno y encontrar a sus hermanos, se desespera porque, sin importar cuando mire, no tiene el poder narrativo ni para encontrarlos ni para saber dónde están.

Además del movimiento, se alza la oscuridad. Hay un juego de contrarios con respecto a la primera descripción de Helena: si al principio era luminosidad, ahora “se llena de sombras”, lo opuesto a la luz, asociadas a la muerte y al reino de Hades.

Ella de un lado a otro, su mirada va más allá de los escudos. La voz narradora reitera que no ve a sus hermanos, dándole relevancia poética. Se produce una alteración con el uso del “y”, dándole a lo que dice un tono de lástima, de lamento, de pena. Vuelve a reiterar información: que Homero, Príamo y nosotros los lectores sabemos algo. Se produce una inversión del mundo vertical de la muralla, pero no por el espacio, sino por el conocimiento. Todos los referidos sabemos que sus hermanos están muertos, así lo dice el mito. Pero en donde antes, volviendo a las fuentes, se le perdonaba las culpas a Helena por su belleza, esta reescritura subvierte el motivo. El perdón que le se da a Helena es un acto compasivo, por su belleza y su ignorancia, y porque en ella se ve a una mujer, aunque más que a una mujer, a una niña, buscando a sus hermanos, los únicos que la podían salvar como lo hicieron aquella lejana, pero ahora rememorada, primera vez.

Se construye así una tensión entre el mito (la imagen idealizada) y la realidad emocional de Helena (marcada por la vulnerabilidad y sensibilidad que la humaniza). Su esplendor la aísla y enajena, como si su belleza fuera una barrera que la aparta del mundo real y la condena a la incompreensión. Esta es la soledad y la tragedia de Helena. No solo ha perdido a sus hermanos, sino también ha perdido a aquellas personas que la amaban por su ser como persona, y no por su belleza como lo han hecho los poetas y los héroes. Helena está atrapada en un estado de inocencia y vulnerabilidad, y de esta forma el retrato de la *femme fatale* se desarma sobre los pies de una mujer hecha niña.

Sobre el asunto del amor, Aristóteles en *Ética a Nicómaco* (VIII, 1156a.3) distingue lo que es el amor por placer y por interés del amor por el modo de ser. En este primer amor (por placer y/o interés) uno no es amado por lo que es, sino por lo que procura, esto es, utilidad.

Castor y Pólux aman a Helena por su ser y desean su propio bien, y de estar vivos estarían en Troya para llevarla de vuelta a casa. La amistad entre hermanos es fuerte en tanto están unidos por lazos naturales de sangre, su amor proviene de la misma fuente (*Ética a Nicómaco* VIII, 1161b25-32; *Ética Eudemia* VII 1242a.10). Aristóteles admira esta amistad entre compañeros, e incluso sostiene que es más íntima en tanto que los hermanos se quieren desde el nacimiento, comparten padres y familia, se han criado y han jugado juntos, y tal relación supera la prueba del tiempo (*Ética a Nicómaco* VIII, 1162a.10-5). Este concepto de *philía* se encuentra retratado en ambas obras en la búsqueda desesperada de Helena por sus hermanos.

Resulta evidente el contraste del amor hacia Helena: aquellos que la aman por placer o por interés (Menelao y Paris, en *Ilíada*; Príamo y los caudillos en *Helena en la muralla*) y que en ese amar la vuelven objeto que es apropiable; de aquellos que la aman por ser ella misma: Castor, Pólux y Héctor en *Ilíada*; Castor y Pólux en *Helena en la muralla*.

El deseo de Helena por sus hermanos puede leerse como este anhelo por reconocimiento y afecto genuino que trascienda la cosificación y el utilitarismo que los demás hombres en esta microficción han proyectado sobre ella. Sus hermanos la aman por quien es, y no por lo que representa, ofreciendo un espacio de seguridad y protección, convirtiéndose en una personificación de la muralla. Castor y Pollux no fueron a Troya por la gloria imperecedera que la batalla otorga a los hombres. Fueron a Troya por su hermana, eso fue todo, y además fue su fin, porque tal empresa potencialmente anula casi por completo el Ciclo Troyano al terminarse la guerra antes de su desenlace tradicional, y con ello todas las canciones y poesías de héroes. Los Dioscuri también son víctimas de la narrativa patriarcal y podríamos afirmar con certeza de que no pueden, bajo ninguna circunstancia, salvarla a Helena. Porque entonces: ¿Qué significa? ¿Aquiles no muere en manos de París, porque Aquiles no mató a Héctor, porque Héctor no mató a Patroclo? ¿Y entonces Agamenón tampoco muere a manos de Clitemnestra? ¿Y Troya nunca es destruida porque Ulises no necesitó idear el caballo de Troya y el retorno a Ítaca se produjo en el tiempo correspondiente? ¿Y si Troya nunca cae, entonces Eneas jamás huye y así Roma no tiene su mito fundacional? ¿Y si se le quita a los aqueos el momento más icónico de su historia? ¿Alguien se atrevería a cambiar la macroestructura narrativa y los eventos más importantes de la mitología griega y de la historia literaria por una mujer? La respuesta es lo suficientemente obvia como para preguntarse hacia dónde se inclina la balanza. Nos podríamos permitir leer, en este sentido, el final con amarga ironía:

El ciego lo sabe. El rey lo sabe. Los lectores lo sabemos. Y todos le perdonamos todo, porque nos da pena saber lo que ella no sabe: que sus hermanos han muerto ya hace tiempo, que por eso no los ve en el campo de batalla.

El control narrativo mítico es una fuerza, como la del fuego y el océano, incontrolable, que supera incluso a los mejores narradores. Es superior, pero no por eso enteramente perfecta y cerrada. Por las grietas, en esta microficción, se cuelan Castor y Pollux, quienes, tanto ellos, como el narrador, marcarán la ruptura de la mirada masculina tradicional, aquella que define a Helena como un objeto del arte poético, del deseo, de la belleza, de la culpa, y de la disputa.

La reescritura de Calvelo, enfocada en la perspectiva de Helena, conmueve. Al final de *Ilíada*, el destino de Helena queda indeterminado, porque el interés de Homero está en la conversión de la cólera de Aquiles en compasión. Sin embargo, el poeta no deja de ser uno más de aquellos que han utilizado a Helena como objeto de arte para su poesía, ya que sin ella no hubiera habido ni Ciclo Troyano ni *Ilíada*.

Es precisamente a partir de lo que Homero deja sin resolver que entendemos cómo Calvelo logra alcanzar varios objetivos: rescatar a Helena como sujeto. La mirada que detiene sobre ella es una de compasión, mientras revisita su experiencia femenina de la guerra y de su propia vida, dejando de lado las culpas y evitando prolongar el debate sobre su responsabilidad en la caída de Troya. Culpable o no, la naturaleza del ser es emocionalmente compleja, y permitir la apertura sensible de la interioridad de Helena es el logro y la originalidad de esta microficción.

Helena, al ser despojada de la vanidad con la que tradicionalmente la representaban, deja de ser la responsable del conflicto de Troya. No es su "vanidad" el motor de la guerra, sino un mito construido para justificar la competición violenta entre los hombres. Esta subversión desplaza la culpa del conflicto bélico a los guerreros, quienes la utilizan como pretexto para satisfacer sus propios impulsos de autoafirmación y deseos de fama y gloria imperecederas. En proyección, la guerra y la violencia dejan de ser consecuencias de la vanidad femenina para revelarse como una manifestación de la vanidad masculina. Asimismo, se puede volver sobre el mito de la belleza peligrosa o el carácter destructivo de la belleza femenina, que aquí es problematizado, ya que los hombres no pueden resistir su influencia, justificando así la violencia y el caos. Esto les quita responsabilidad a los hombres, al mismo tiempo que cosifica y reduce a la mujer como objeto de deseo (y no como sujetos con agencia, emociones y pensamientos complejos). Esta microficción, como la de Pandora, desmantela el mito de la *femme fatale* poniendo en jaque a esta construcción cultural (nacida, por un lado, del miedo

por la pérdida de control y de las ansiedades masculinas; y del deseo sexual), a la mujer bella, reduciendo al ser a las meras apariencias.

La reescritura de Helena a través de la perspectiva de Calvelo y desde una crítica feminista revaloriza su figura, transformándola de un objeto pasivo a un sujeto con agencia y complejidad emocional, subvirtiendo la representación tradicional de Helena como responsable del conflicto de Troya. Calvelo no solo rescata a Helena del rol asignado por la narrativa épica clásica, sino que desplaza la culpa del conflicto hacia los guerreros y la violencia masculina, revelando que el mito de la belleza peligrosa o destructiva es una construcción para justificar empresas masculinas.

Este enfoque permite repensar el papel de Helena más allá de la dicotomía de culpabilidad o inocencia. Al volver sobre su experiencia sensible, este redescubrimiento otorga una profundidad inédita al personaje y desafía la visión reduccionista de la Helena de las fuentes clásicas.

## Capítulo 4: MEDEA

### El mito de Medea y su reescritura en la tragedia de Eurípides.

*Había que perdonar las locuras de ella, Medea, / la de los  
conjuros contra obstáculos, la salvadora*<sup>30</sup>.

Medea es la princesa de Cólquide, hija del rey Eetes y la oceánide Idía. Es nieta del dios Helios y sobrina de Circe, según la *Teogonía* de Hesíodo (957-63) y la *Biblioteca* de Apolodoro (Libro I, 23). A veces se considera a Hécate como su madre, matrona de las magas, si seguimos la versión de Diodoro (Libro IV, 45), que presenta a Hécate como esposa de Eetes y a Medea como hermana de Circe. Sea como sea el parentesco, Medea, como Circe, es una bruja poderosa capaz de usar la magia para ayudar a sus amigos y para obrar en contra de sus enemigos. Hesíodo, al incluirla en el catálogo de divinidades, sugiere que su naturaleza es más divina que mortal, por lo tanto ocupa un lugar liminal entre diosa y mujer.

Medea es conocida por convertirse en la esposa del argonauta Jasón. Desde la *Biblioteca* de Apolodoro (Libro I, 23-28), pasando por la “Pítica IV” de Píndaro, el Libro VII de la *Metamorfosis* de Ovidio, y, de manera más completa, el poema épico *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, recuperan, en mayor o menor extensión, las aventuras de los argonautas, en las cuales Medea tuvo un rol fundamental, asegurando el éxito de las mismas, salvando en más de una ocasión a los héroes.

En el Libro III de la *Argonáutica*, Medea es la razón de que Jasón sobreviva. En el Libro IV, por ejemplo, Medea vence a Talos, el hombre de bronce que recorre la isla. Este hombre de bronce es invulnerable, excepto por una vena en los talones. Los argonautas temen, pero Medea les dice: “Escuchadme; pues creo que yo sola para vosotros abatiré a ese hombre, quienquiera que sea, aunque tenga de bronce todo su cuerpo, a no ser que además posea una vida inagotable”<sup>31</sup> (IV, 1654-7). Ella usa su magia para acertarle un golpe severo y Talos se rasguña

---

<sup>30</sup> Mónica Velazquez, *La hija de Medea*, 2007, p.33.

<sup>31</sup> Las citas corresponden a Apolonio (2016). *Argonáuticas*. Introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sanchez, revisada por Ricarda Cantarero Sánchez.

en calor con una piedra filosa, sangra el icor y se desploma. Esta es Medea en todo su esplendor, logrando sus objetivos con magia o con astucia, hace que el hombre de bronce se destruya a sí mismo en su punto débil. El poeta exclama:

¡Padre Zeus, en verdad que un gran estupor agita mi espíritu, si ya no sólo por enfermedades y heridas sobreviene la muerte y alguien de lejos nos puede dañar, como éste, aun siendo de bronce, sucumbió abatido por el poder de Medea, la de muchas pócimas! (IV, 1673-77)

En este fragmento el poeta reflexiona sobre la fragilidad de la condición humana y la superioridad de Medea. Apolonio compara a Medea con Ariadna. Medea es, como Ariadna y muchas otras mujeres, una figura crucial para las misiones de héroes como Jasón y Teseo. Sin Medea, Jasón no podría haber conquistado el vellocino de oro, y él mismo lo reconoce:

Pues sin ti no superaré la lamentable prueba. Yo después te pagaré gratitud por tu ayuda, como es lícito y conviene a quienes habitan alejados, procurándote renombre y hermosa gloria. Asimismo los demás héroes te celebrarán al regresar a la Hélade, y también las esposas y madres de los héroes, las cuales sin duda ya sentadas en las riberas nos lloran. Sus penosas aflicciones podrías tú disiparlas. Ya en cierta ocasión también a Teseo lo libró de sus funestas pruebas una doncella hija de Minos, la bondadosa Ariadna, a quien alumbrara Pasífae, hija de Helios. Pero ella además, una vez que Minos hubo calmado su cólera, abandonó su patria con él a bordo de la nave. A ella incluso los propios inmortales la amaron y en medio del éter, como signo suyo, una corona estrellada, que llaman de Ariadna, gira toda la noche entre las constelaciones celestes. Asimismo tú obtendrás la gratitud de los dioses, si salvas tamaña expedición de hombres notables. Pues en verdad, por tu belleza, pareces brillar con amables bondades. (Libro III, 989-1008)

Tanto Ariadna como Medea son princesas que asisten a un extranjero en una misión mortal que el padre de estas les impuso. Se dice que Medea enfrenta el mismo dilema de Ariadna: ayudar a Jasón u obedecer a su padre. Cuando Medea le pregunta por el resto de la historia de Ariadna, Jasón cambia de tema, omitiendo el abandono de Teseo.

Medea es una figura doble: inocente como Ariadna, enamorada de un héroe, ayudándolo en su aventura (que parece imposible). Ella es persuadida por Afrodita o su hermana para ayudar a

Jasón. En *Argonautica*, Libro IV, su personaje se desarrolla y demuestra no ser cualquier princesa, porque a diferencia de Ariadna, Medea tiene pociones y poderes, es una bruja formidable que aprendió de la mismísima Hécate:

En el palacio de Eetes vive una joven, a quien la diosa Hécate ha enseñado especialmente a preparar cuantas pócimas produce la tierra y el abundante agua. Con ellas incluso aplaca el aliento del infatigable fuego, y detiene al momento los ríos de rumorosas corrientes, y encadena los astros y los sagrados cursos de la luna. (III, 559-34)

Es, por tanto, un personaje dual, joven e ingenua, poderosa y fuerte. Su conocimiento de la magia y su conexión con la diosa Hécate la vuelven la figura más poderosa a bordo del Argos, lleno de héroes como Perseo, Teseo y ahora Jasón -héroes que necesitaron asistencia femenina en momentos cruciales de sus aventuras. Medea aprendió sus habilidades de Hécate y puede invocar sus poderes cuando lo necesita, pero en términos del amor es una joven que no conoce la experiencia de Ariadna. Jasón sabe lo de Ariadna, y aún así traiciona a Medea, pero su venganza la vuelve memorable, tanto en el mito como en la tragedia. Cuando Eurípides toma la historia de Medea, crea el drama más intenso de sus obras, ofreciendo uno de los mejores roles para una mujer en teatro.

Pero la historia de Medea comienza un poco antes, con el vellocino de oro, prestando asistencia a Jasón con su magia. Medea estaba enamorada del héroe, y por ese amor ella traiciona a su padre, a su familia y a su patria. Superada la prueba del dragón para robar el vellocino, Jasón huye con Medea y los argonautas. Mientras el rey Eetes los persigue, según algunas versiones Medea asesina a su hermano, niño aún, lo despedaza para que el rey se retrase y puedan así escapar (Apolodoro, *Biblioteca*, Libro I, 24). En otras versiones, su hermano es un hombre a quien Medea le tiende una emboscada, con el mismo desenlace.

Jasón regresa a Yolco con el vellocino y con una mujer bárbara, que traerá el caos a Grecia. Por ejemplo, le ofrece al rey Pelias, tío de Jasón, un hechizo de rejuvenecimiento: tras una demostración con un cordero, persuade a las hijas del rey de que lo corten en pedazos y lo pongan en el caldero; pero Pelias nunca sale de allí (Ovidio, *Metamorfosis*, libro VII). Después de esto la pareja huye a Corinto, lugar en el que pasarán diez años y formarán su familia con dos o tres hijos, dependiendo de las versiones. Esto, hasta que Jasón decide casarse con la princesa de Corinto, Glauce (o Creusa). A partir de este momento, ocurren los eventos que

representa Eurípides en su tragedia, y Ovidio en una carta que le dirige Medea al “nuevo recién casado” (12, vv.1-2). En las primeras versiones del mito los niños mueren a manos de los corintios o bien porque la familia de Creon los asesinó e inculpó a Medea, o bien porque Medea los asesinó accidentalmente al intentar hacerlos inmortales; pero, como veremos en el desarrollo de este capítulo, Eurípides compondrá un final distinto que le dará a Medea su retrato más conocido.

En el 431 a.C. la *Medea* de Eurípides se estrenó en las Grandes Dionisias de Atenas: la historia de una mujer que se pregunta algo y trae una respuesta, una solución aterradora que impactó a la ciudad. En la competencia de tragedias obtuvo el tercer puesto, entre las tres tragedias presentadas.

La audiencia estaba impactada porque pensaron que tendrían una tragedia cuya historia conocían, sin contar con que Eurípides realizaría un cambio crucial en la historia de Medea.

En la Antigua Grecia había pocas cosas que los hombres temieran más que las maquinaciones de las mujeres inteligentes, y Medea era la mujer más inteligente de todas.

### **Metateatro, autoconciencia y resistencia a la figura del poeta.**

*He vertido la savia/ de todo mi ser, mi vida misma/ ante una divinidad ingrata; y me he convertido/ no en mujer sino en un monstruo.*<sup>32</sup>

Debe reconocerse la fuerza pedagógica de los mitos por el contenido simbólico y potencia de significados que poseen. Muchos estudiosos sostienen un proto-feminismo en Eurípides, sobre todo en el primer diálogo de Medea efectuado ante el Coro. A los efectos del trabajo retomaremos algunas de tales propuestas de lecturas, pero nos posicionamos en la tesis que realiza Andrew Messing (2009) en la que trabaja y analiza la pericia de Eurípides para construir un personaje femenino que no merezca simpatía, al menos, la de su primera audiencia. Cabe aclarar que Eurípides no compuso *Medea*, desde la lectura de Messing, y como veremos con los aportes de Laura Swift (2016), específicamente para advertir los peligros de las mujeres

---

<sup>32</sup> Amy Levy, *Medea* en *A Minor Poet and Other Verse*, 2002 en <http://www.public-library.uk/ebooks/63/37.pdf> [original: I have poured the sap/Of all my being, my life's very life, /Before a thankless godhead; and am grown /No woman but a monster]

libres en el exceso de Medea, sino que utiliza lo femenino como medio para denunciar una ética heroica masculina retratada en Jasón, pero que, con esa finalidad, no aborda lo femenino desde una sensibilidad por la posición social de las mujeres en su contexto sino todo lo contrario, haciendo de Medea una alteridad monstruosa que ha sorteado con astucia engañar a todos, incluyéndonos a los espectadores y lectores, en la obra. Es innegable la relación hipertextual entre el texto de Eurípides y el de Calvelo, en tanto la referencia al poeta trágico es explícita en la microficción: “Pero de la pluma de Eurípides ya han salido las fatales palabras” (p.62).

Ambas obras son reescrituras que operan bajo formas diferentes: diremos de primer grado (Eurípides en relación al mito ancestral), y de segundo grado (Calvelo en relación a Eurípides). Cada actualización se vuelve parte de la historia del mito que actualiza, por lo tanto, el mito será la suma de todas sus representaciones, por lo que cada reescritura es un proceso de creación y vida de los mitos (Sampedro Careño, 2019).

Hemos de refrescar algunos conceptos desarrollados en el Marco Teórico, en específico en la clasificación de los mitos desde la mitocrítica, para determinar mediante el análisis si el mito de Medea en Eurípides es un mito literarizado o literario. Originalmente proviene de un mito religioso: el conjunto de secuencias míticas referidas al rey Pelias, los Argonautas y el Vello de Oro, Jasón y Medea.

Tatiana Goldban (2012) sostiene que la *Medea* de Eurípides se trata de un mito literario, en tanto lo considera un producto narrativo de un poeta en específico, y que esta representación sobrepasa la realidad primordial del mito. La autora diferencia el mito literario de Eurípides, del mito literarizado en Hesíodo, Eumeles y Píndaro. El mito de Medea tiene su origen en la antigüedad, pero se consolida como mito literario en Eurípides, quien heredó cierta imagen mítica del mito ancestral y la transformó. Efectivamente, tras la lectura de diferentes estudios, se puede observar cierto consenso al decir que el infanticidio no era parte del mito original sino invención de Eurípides. Para Goldban esta transformación cambia la realidad mítica de Medea y la vuelve un arquetipo.

Eurípides viene de una época en donde las tradiciones mitológicas eran múltiples y conflictivas entre sí, no había versiones canónicas ni últimas de los mitos, sino muchas variantes.

Es el personaje de la Nodriz quien recapitula los eventos que llevaron a la situación de la obra, la cual inicia *in media res* cuando Jasón abandona a Medea.

NODRIZA. —¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquide, ni en los valles del Pelióon hubiera caído el pino cortado por el hacha, ni hubiera provisto de remos las manos de los valerosos hombres que fueron a buscar para Pelias el vellocino de oro! Mi señora Medea no hubiera zarpado hacia las torres de la tierra de Yolco, herida en su corazón por el amor a Jasón, ni, habiendo persuadido a las hijas de Pelias a matar a su padre, habitaría esta tierra corintia con su esposo y sus hijos, tratando de agradar a los ciudadanos de la tierra a la que llegó como fugitiva y viviendo en completa armonía con Jasón: la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido. Ahora, por el contrario, todo le es hostil y se duele de lo más querido, pues Jasón, habiendo traicionado a sus hijos y a mi señora, yace en lecho real, después de haber tomado como esposa a la hija de Creonte, que reina sobre esta tierra. Y Medea, la desdichada, objeto de ultraje, llama a gritos a los juramentos, invoca a la diestra dada, la mayor prueba de fidelidad, y pone a los dioses por testigo del pago que recibe de Jasón. (vv. 1-24)<sup>33</sup>

Los dramaturgos del período alteraban los mitos en aspectos que servían a sus propósitos, otorgándoles nuevos significados. Medea en Eurípides es una terrible hechicera, capaz de cometer homicidio, y recurriendo a su pasado sangriento (el asesinato de su hermano y del rey Pelias), asumimos que de allí Eurípides se permitió el filicidio. No es una transformación incoherente, porque ella quebraba a voluntad las leyes divinas y humanas. Pero el filicidio es algo que la primera audiencia de la obra no esperaba, porque tal cosa no ocurría en el mito original (según la secuencia mítica que recupera Tatiana Goldban, fue el pueblo de los corintios quien asesinó a los hijos de Medea y Jasón).

Sin desconocer la transformación del mito realizada por Eurípides, sostenemos que se trata de un mito literarizado, ubicando esta actualización dentro de las posibilidades planteadas por Herrero Cecilia (2006):

El mito literarizado tiene como característica específica el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de un pueblo (...) la fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable. Por otro lado, el mito

<sup>33</sup> Todas las citas corresponden a Eurípides. (1991). *Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina Gonzáles y Juan Antonio López Férrez, revisada por Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual.

literarizado será reformulado de nuevo por otros escritores y dará lugar a una serie de versiones o de reactualizaciones a lo largo de la historia literaria. (p. 65)

En ninguna obra de Eurípides se representa a la mujer tan subvertida como en *Medea*, y en la tesis de Andrew Messing (2009) se debate entre un incipiente proto-feminismo o misoginia.

Por un lado, Messing reconoce la lectura de crítica social del diálogo de Medea en contra de las normas predominantes, y que expresa una gran simpatía hacia las mujeres griegas por la posición que ocupan en la sociedad. A través de ese diálogo se gana el favor del Coro de mujeres, al que a partir de entonces llamará “amigas” (*philae*):

MEDEA. —(Aparece en escena y se dirige al Coro). Mujeres corintias, he salido de mi casa para evitar vuestros reproches, pues yo conozco a muchos hombres soberbios de natural —a unos los he visto con mis propios ojos, y otros son ajenos a la casa— que, por su tranquilidad, han adquirido mala fama de indiferencia. Es evidente que la justicia no reside en los ojos de los mortales, cuando, antes de haber sondeado con claridad el temperamento de un hombre, odian sólo con la vista, sin haber recibido ultraje alguno. El extranjero debe adaptarse a la ciudad, y no alabo al ciudadano de talante altanero que es molesto para sus conciudadanos por su insensibilidad. En cuanto a mí, este acontecimiento inesperado que se me ha venido encima me ha partido el alma. Todo ha acabado para mí y, habiendo perdido la alegría de vivir, deseo la muerte, amigas, pues el que lo era todo para mí, no lo sabéis bien, mi esposo, ha resultado ser el más malvado de los hombres. De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho. Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón [yendo a ver a algún amigo o compañero de edad]. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza.

¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez. Pero el mismo razonamiento no es válido para ti y para mí. Tú tienes aquí una ciudad, una casa paterna, una vida cómoda y la compañía de tus amigos. Yo, en cambio, sola y sin patria, recibo los ultrajes de un hombre que me ha arrebatado como botín de una tierra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente en que pueda encontrar otro abrigo a mi desgracia. Pues bien, sólo quiero obtener de ti lo siguiente: si yo descubro alguna salida, algún medio para hacer pagar a mi esposo el castigo que merece, [a quien le ha concedido su hija y a quien ha tomado por esposa], cállate. Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina. (vv. 215-66)

Por otro lado, Messing (2009) reconoce la personalidad y el carácter fuerte e independiente de Medea, además de su inteligencia y astucia. Es sumamente elocuente al hablar y su reclamo no es personal, sino que representa a las mujeres en general. Esto no solo lo vemos en el lenguaje sino en la representación de la obra, en el traspaso de la casa (lo privado, el ámbito que tradicionalmente ocupa la mujer) hacia afuera (lo público), la *polis* (lugar que ocupaba tradicionalmente el hombre). Los estudios que sostienen un proto-feminismo, de los que habla Messing (2009), destacan en Eurípides un retrato de la mujer asediada y desesperada. Medea es mujer, extranjera, bárbara, sin protección masculina (familiar o conyugal) en tierra griega, rodeada de enemigos. Al principio de la obra ella desea la muerte, declara sus intenciones suicidas, pero el deseo de venganza contra Jason la estimula para superar la adversidad.<sup>34</sup>

La Medea de Eurípides es pura alteridad: no es diosa, no es humana, no es bestia, no es civilizada, y por supuesto no es hombre. Medea es un personaje ontológicamente complejo. Dice Marcela Coria (2014) en su tesis:

[es] una mujer animalizada y masculina, una madre, una heroína al estilo de los héroes épicos y sofocleos, una descendiente directa de los antiguos dioses, una hechicera, una asesina, una extranjera (bárbara) y una mujer que razona y argumenta como sofista. (p.55)

En la tragedia, Medea por un lado representa la demonización de lo femenino: “(...) Tú eres hábil y, además, las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más

---

<sup>34</sup> Esta es una breve síntesis de las lecturas que recorre Andrew Messing.

hábiles artífices de todas las desgracias.” (407-10), y por el otro es una madre que desea salvar a sus hijos de un futuro hostil:

MEDEA: (...) mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo, por vacilación, entregarlos a otra mano más hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado. (1237-40)

Y esta hostilidad se debe a las faltas de Jasón, como esposo y como padre:

NODRIZA. —Hijos, ¿oís cómo se porta vuestro padre con vosotros? Que no perezca, pues es mi señor, pero no hay duda de que es un malvado con los suyos.

PEDAGOGO. —¿Y quién no de los mortales? Acabas de comprender que todo el mundo se ama más a sí mismo que a su prójimo, [unos con razón y otros por interés], si te fijas en que su padre no los ama a causa de su lecho.

NODRIZA. —Entrad, todo irá bien, dentro de la casa, hijos. Y tú, tenlos lo más apartados que puedas y no los acerques a su irritada madre, pues ya la he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo. No cesará en su cólera, lo sé bien, antes de desencadenarla sobre alguien. ¡Que, al menos, cause mal a sus enemigos y no a sus amigos! (82-95)

Medea es un ser desbordado y colérico, que busca remediar el ultraje de Jasón por un camino que amenaza a la sociedad patriarcal griega. Eurípides le ha dado atributos “utópicos” (Leiba, 2016, p.28) a un personaje femenino protagonista de la obra: astucia, valentía, coraje, determinación.

Esta Medea pone en tensión ciertos valores considerados “griegos”, como aborrecer la idea de ser objeto de burla de los enemigos porque ella es “hija de un noble padre y progenie del Sol” (405-6):

MEDEA: Un solo inconveniente me detiene: si soy cogida en el momento de atravesar el umbral y dar el golpe, mi muerte será el hazmerreír de mis enemigos. Lo mejor es el camino directo, en el que soy muy hábil por naturaleza: matarlos con mis venenos. (381-86) (...) No, por la soberana a la que yo venero por encima de todas y a la que he elegido como cómplice, por Hécate, que habita en las profundidades de mi hogar,

ninguno de ellos se reirá de causar dolor a mi corazón. Yo haré que sus bodas sean amargas y dolorosas, amarga su alianza y el exilio que me aleja de mi tierra. (395-99)

Evitar esta risa es un rasgo masculino griego, los héroes se esfuerzan por su reputación. Medea está dispuesta a llegar hasta las últimas consecuencias con tal de evitar la burla, para triunfar y salir airosa -sin sufrir ningún castigo por sus crímenes.<sup>35</sup> Como la humillación que sufre Medea trasciende la esfera de lo privado-doméstico a lo público, desea vengarse. Pero este deseo no debería ser pensado como un exceso, sino como una preocupación griega por la reputación, pero que, al ser una mujer y no un hombre como Aquiles, Áyax o Ulises, la doble vara condena a Medea.

Algunos valores de lo “griego” los encarna en Jasón. Por ejemplo, creer en la superioridad de lo griego por encima de lo bárbaro, y lo defiende al punto de decir que no la está abandonando, sino que le está haciendo un favor. Por ser bárbara (se insiste en esto por la reiteración de ese hecho en la obra) es moralmente inferior, y Jasón recuerda los actos de Medea para confirmar su naturaleza. Incluso hacia el final sostiene su alteridad, al decir: “No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto” (1340). Jasón concentra lo que el griego piensa del extranjero: son seres irracionales y excesivos.

Pero Jasón es el personaje menos simpático de la obra, quien se justifica, como hemos mencionado, para abandonar a su mujer e hijos. La falta al juramento y la traición de Jasón son los móviles que llevan a Medea a la violencia, no su naturaleza bárbara. Es Jasón quien faltó a los juramentos y el estatus legal que estos poseen, obrando en contra de una mujer que se había sometido debidamente a él, que además es fértil y ya le ha dado dos hijos sanos. En los siguientes versos, Medea resume su propia mitología:

MEDEA: (...) Comenzaré a hablar desde el principio. Yo te salvé, como saben cuantos griegos se embarcaron contigo en la nave Argo, cuando fuiste enviado para uncir al yugo a los toros que respiraban fuego y a sembrar el campo mortal; y a la serpiente que guardaba el vellocino de oro, cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus anillos, siempre insomne, la maté e hice surgir para ti una luz salvadora. Y yo, después de traicionar a mi padre y a mi casa, vine [en tu compañía] a Yolco, en la Peliótide, con más ardor que prudencia. Y maté a Pelias con la muerte más dolorosa de todas, a manos

---

<sup>35</sup> Esta impunidad es inusual en la tragedia.

de sus hijas, y aparté de ti todo temor. Y a cambio de estos favores, ¡oh el más malvado de los hombres!, nos has traicionado y has tomado un nuevo lecho, a pesar de tener hijos. Si no los hubieras tenido, se te habría perdonado enamorarte de ese lecho. Se ha desvanecido la confianza en los juramentos y no puedo saber si crees que los dioses de antes ya no reinan, o si piensas que ahora hay leyes nuevas entre los hombres, porque eres consciente, qué duda cabe, de que no has respetado los juramentos que me hiciste. (475-90)

Pero cuando Medea lo critica, Jasón recurre a su etnia para desviar la atención de sus propios defectos. El Jasón trágico oscurece su versión épica de héroe. Este Jasón es negativo, traidor, cínico, hipócrita, egoísta, “el más malvado de todos los hombres”<sup>36</sup>. Deja sobre la mesa la polarización griego-bárbaro y las implicaciones negativas de aquellos valores tradicionalmente griegos y su potencial destructivo, como lo fue la hospitalidad que le ofrece el rey Egeo a Medea, por la cual, gracias a la promesa de seguridad y protección, ella puede comenzar a dar marcha a su plan.

Medea, entonces, pervierte los valores griegos y el código heroico para justificar el infanticidio en pos de la reputación. Pero esta tensión entre la maternidad y la reputación no es compuesta con liviandad, sino con intensidad y complejidad, explorando el poeta el proceso emocional y psicológico de la decisión de Medea:

MEDEA. —Una gran necesidad me obliga a ello, anciano, pues lo que va a suceder lo han tramado los dioses y mi locura. (1003-114)

(...) ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Mi corazón desfallece, cuando veo la brillante mirada de mis hijos. No podría hacerlo. Adiós a mis anteriores planes. Sacaré a mis hijos de esta tierra (1042-45)

(...) ¡Ay, ay! ¡No, corazón mío, no realices este crimen! ¡Déjalos, desdichada! ¡Ahorra el sacrificio de tus hijos! Aunque no vivan conmigo, me servirán de alegría. ¡No, por los vengadores subterráneos del Hades! Nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje. [Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que lo es, los mataré yo que les he dado el ser] (1056-1064)

---

<sup>36</sup> Se repite cuatro veces, en: vv. 228-9; vv. 487-8; vv 690; y vv. 699 (este último es la condena del rey Egeo)

(...) Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales. (1078-1081)

(...) Amigas, mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo, por vacilación, entregarlos a otra mano más hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado. Así que, ¡ármate, corazón mío! ¿Por qué vacilamos en realizar un crimen terrible pero necesario? ¡Vamos, desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa! ¡No te echés atrás! ¡No pienses que se trata de tus hijos queridísimos, que tú los has dado a luz! ¡Olvídate por un breve instante de que son tus hijos y luego... llora! Porque, aunque los mate, ten en cuenta que eran carne de tu carne; seré una mujer desdichada. (1237-51)

Combinando rasgos estereotípicos masculinos (personalidad activa y audaz, inteligencia, capacidad argumentativa, deseo de evitar las burlas, deseo de proteger su honor, agresividad) y femeninos (capacidad de engañar y manipular, especialmente a los hombres, pero también al Coro), Medea se convierte en un personaje admirable y al mismo tiempo aterrador.

La Medea del principio, aquel personaje simpático, presentado por la Nodriza, no es la mujer peligrosa del final. Aunque la Nodriza había lanzado una advertencia: “temo que vaya a tramar algo inesperado, pues su alma es violenta y no soportará el ultraje” (38). Pero Eurípides minimiza el terror para establecer el derecho de Medea de vengarse. Ella está furiosa, abatida, llora, y en tal estado convoca la empatía no solo del Coro de mujeres, quienes le dan su favor para vengarse, sino también del público (aunque no será por mucho), porque deja en claro que ella no ha faltado a sus obligaciones como esposa y es injusto y cruel el accionar de Jasón. Confiesa el deseo de muerte, pero no la de Jasón o sus hijos, sino la propia: quiere suicidarse (y lo mismo teme la Nodriza), se autodesprecia y llora por la situación desesperante en la que se encuentra. La Nodriza advierte que algo malo está por ocurrir, pueden realizarse suposiciones recurriendo al mito, pero nadie puede adivinar el desenlace que lentamente teje el poeta.

La salida de la casa a la ciudad es altamente simbólica, porque las mujeres en esta época no podían participar de la esfera pública, y es en este espacio donde le dirige la palabra al Coro de mujeres, en el que elabora su crítica social sobre la posición de la mujer en la sociedad. Pero, si bien se gana el favor del Coro, el público -como habíamos adelantado- comienza a levantar

sospechas debido al contenido del discurso de Medea: en la forma de concebir al matrimonio (“comprar un esposo”, 232), y alegando que se encuentra en la misma situación que cualquier mujer, agravada por su naturaleza bárbara en tierras griegas y desprotegida de cualquier protección familiar. Lo engañoso de su discurso, y lo que extrañaría a la primera audiencia de la obra, es que el matrimonio era una institución arreglada por el padre de la familia, ocupando la mujer un lugar pasivo, no activo como propone Medea; y además ella contrajo libremente matrimonio con Jasón, traicionando a su familia, llegando incluso a matar a su propio hermano. La resistencia de la audiencia se despierta al ver cómo manipula y engaña al Coro, a Creonte (para que la deje quedarse un día más), a Egeo (para que le de hospitalidad) y a Jasón (para poder vengarse).

Es sorprendente la transformación de la primera Medea, vulnerable y desesperada, a esta mujer que engaña, que es audaz, capaz de matar tanto con veneno como con la espada, y que proclama: “las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgracias” (208-9).

Medea comienza a ser temida, sobre todo por el hecho de que no está loca. Ha tomado todas sus decisiones deliberadamente y ha llevado a cabo un plan razonado y calculado. El Mensajero se horroriza por la reacción de Medea ante la noticia del desenlace de su plan:

MENSAJERO. —¡Oh tú que has cometido una acción terrible y fuera de la ley, Medea, huye, huye por el medio que sea, por mar o por tierra!

MEDEA. —¿Pero qué ocurre para que tenga que emprender esta huida?

MENSAJERO. —Han muerto la joven princesa y Creonte, su padre, por causa de tus filtros.

MEDEA. —Me has anunciado una noticia bellísima; en adelante te tendré entre mis bienhechores y amigos.

MENSAJERO. —¿Qué dices? ¿Estás cuerda y no demente, mujer? Tú que has ultrajado el hogar de los príncipes, ¿te alegras y no tiembles al oír esta noticia?

MEDEA. —Podría perfectamente responder a tus palabras, pero no te excites, amigo, y habla. ¿Cómo han muerto? Pues dos veces me causarías alegría si hubieran muerto del modo más terrible. (1122-35)

A medida que avanza la acción dramática, el Coro, que veía a Medea como una heroína y una portavoz, la abandona y suplica que sea detenida (1260). Hemos visto operar la mente brillante de Medea: encantar al Coro (y a nosotros), desarmar a Creonte, demoler a Jasón, negociar con Egeo. Esta mujer, inteligente, elocuente, convincente y enojada planea algo que excede la venganza. Matar a sus enemigos puede ser comprensible, y por las declaraciones del Coro o la Nodriz hasta aceptable. Pero matar a los hijos se convierte en la parte más espeluznante de la obra: habiendo logrado que Jasón les revoque el exilio, Medea llora porque sabe lo que significa. Por un momento el Coro y el público esperan que se arrepienta, se la ve paralizada por el amor a sus hijos, pero su lado más oscuro vence su lado maternal. Los niños, tras haberle dado el fatal regalo a Glauce, deben morir según el plan de Medea, antes que el pueblo de Corintos los mate. Y ella ha planeado los asesinatos anteriores con veneno, un arma con la fama de ser femenina. Sin embargo, para matar a sus hijos se arma con la espada, un arma masculina, como dejando de ser su madre y de ser mujer.

Matar a los hijos fue la innovación de Eurípides, quien mantuvo aquel secreto hasta el final, mientras retrataba a Medea no como víctima sino como victimaria, que no protege a su familia, sino que es su peor enemiga. (McDermott cit. en Messing, 2009). Aunque en realidad, a nuestro parecer, la obra reparte, con argumentos, la culpabilidad entre ambos padres:

JASÓN. —¡Oh ser odioso, oh, con mucho, la más abominable para los dioses, para mí y para toda la raza de los hombres! ¡Tú que sobre tus propios hijos te atreviste a lanzar la espada, a pesar de haberlos engendrado, y, al dejarme sin ellos, me destruiste! ¡Y, a pesar de haberlo hecho, puedes mirar el sol y la tierra, cuando te has atrevido a una acción tan impía! ¡Deseo que mueras! Ahora he recuperado la cordura que entonces no tuve, cuando, desde tu casa y desde tu país extranjero, te traía a una casa griega, enorme desgracia, traidora a tu padre y a la tierra que te crió. Los dioses han arrojado sobre mí tu genio vengador, pues ya habías matado a tu hermano en tu hogar cuando embarcaste en la nave Argo, de bella proa . Así comenzaste tus crímenes. Habiéndote casado después conmigo y dado hijos, por celos de un lecho y una esposa los mataste. No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto, y, sin embargo, antes que con ellas preferí casarme contigo —unión odiosa y funesta para mí—, leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila . Pero no conseguiría morderte con mis infinitos reproches; tal es el atrevimiento que posees por naturaleza. ¡Vete en mala hora, infame y asesina de tus hijos! A mí sólo me queda lamentar mi destino, no podré disfrutar de

mi nuevo matrimonio y a los hijos que engendré y crié no podré hablarles vivos, los he perdido para siempre.

MEDEA. —Podría extenderme mucho respondiendo a tus palabras, si el padre Zeus no supiera los beneficios que recibiste de mí y el pago que tú me diste. Tú no debías, después de haber deshonrado mi lecho, llevar una vida agradable, riéndote de mí; ni la princesa, ni tampoco el que te procuró el matrimonio, Creonte, debían haberme expulsado impunemente de esta tierra. Y ahora, si te place, llámame leona y Escila que habita el suelo tirrénico. A tu corazón, como debía, he devuelto el golpe.

JASÓN. —También tú sufres y eres partícipe de mis males. (1324-64)

Eurípides, señala Andrew Messing, clavó el cuchillo que termina de herir lo femenino, tanto al Coro que pierde la voz femenina que representaba Medea, y a Medea misma convirtiéndola en una filicida, encarnando el terror y advirtiendo los peligros de las mujeres libres. Si bien, comenta Messing (2009) que la misoginia no era el objetivo central de la obra, sino criticar la ética masculina tradicional para deshumanizar el mundo masculino, lo hace a costa de las mujeres sin despertar empatía y sensibilidad hacia lo femenino.

### **Re-representar el mito original: la Medea de Patricia Calvelo**

LA TERRIBLE MEDEA.

A veces no se siente mujer, Medea, se siente un monstruo, una abominación, un engendro del Hades. Qué no ha hecho por el amor de Jasón: mentir, traicionar, matar. Todo. Más aún: le ha dado hijos, dos bellos y amorosos hijos. Él nunca supo amarla. Sin embargo, por su hombre ella volvería a hacerlo todo... No todo: esto que debe hacer ahora, no. No quiere: *por favor, no*, le pide al poeta que está urdiendo la trágica escena. *Por favor, no*, implora la terrible Medea bañada en llanto. Pero de la pluma de Eurípides ya han salido las fatales palabras, y como un títere desgarrado y sin fuerzas, va Medea a cumplir su triste destino. (p.61)

Esta es la propuesta de Calvelo, quien hace un salto cualitativo con respecto al género pasando del teatro a la microficción, diferente a las otras reescrituras argentinas del mito.<sup>37</sup>

El microrrelato comienza con una locución adverbial, indicando que algo sucede de forma alternativa a lo habitual, y procede a enunciar dos modos de ser: por un lado ser mujer, y por el otro ser alteridad (“monstruo”, “abominación”, “engendro del Hades”), espacios entre los que Medea se mueve.

El “se” reflexivo y la tercera persona abren la interioridad de Medea. Se pregunta de forma indirecta “qué no ha hecho por amor”. Se responde a sí misma enlistando acciones en verbos en infinitivo (mentir, traicionar, matar). Estos verbos resumen su secuencia mítica.

Medea hizo todo por amor. El “más aún” carga valor enfático, sus acciones van más allá del “todo”: “le ha dado hijos”, la conjugación del verbo nos lleva a Medea. Los hijos eran sumamente importantes, porque aseguraban la continuidad del linaje familiar, algo que se protegía mucho en la antigüedad griega. Los hijos significan trascendencia. La voz se llena de afecto al describirlos como “bellos” y “amorosos”. No así para hablar de Jasón, utilizando el adverbio de tiempo absoluto y negativo.

Con el “sin embargo”, procederá a oponer dos ideas: hacer todo por su hombre o no. El “no todo” viene después de los puntos suspensivos que son una pausa, un momento de detención, de pensamiento. Comienza a transitar la anagnórisis trágica, advierte lo que está por suceder. El conflicto de Medea es interno, pero la voz recurre al “deber hacer” en presente: está obligada aunque no quiere hacerlo, y así lo expresa con las letras en cursiva. La voz capta en estilo directo la voz de Medea.

Esta microficción, según nuestra lectura, está construida como un metateatro en el que se desdibujan las líneas que separan la realidad de la ficción: la súplica de Medea parece un eco a la súplica del Coro, como si ella estuviera en el Coro al mismo tiempo que se ve a sí misma haciendo aquello que se escribe. Su voz le pide al poeta “que está urdiendo” la escena que no lo haga. De la palabra “urdiendo” se abren dos posibilidades no excluyentes: urdir es preparar los hilos para pasarlos por el telar -metáfora de la composición y el poder que posee el poeta.

---

<sup>37</sup> Como *Medea de Moquehua* de L.M. Salvaneschi, *La Navarro* de A. Drago, *La frontera* de David Cureses, *Jasón de Alemania* de J.R. González, *Mirando la luna* de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, o *Museo Medea* de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela, etc.

Pero también urdir es maquinarse algo, de manera cautelosa, en contra de alguien. En este caso será contra Medea, en cuanto cambie su mito para siempre.

Medea vuelve a tomar la palabra para implorar: esto es mucho más que simplemente pedir, es un ruego. Se antepone el adjetivo “terrible” a su nombre, develando su realidad: causa terror. Está bañada en llanto, hipérbole que manifiesta su resistencia ante lo que la están obligando a hacer.

Los tiempos verbales que se refieren a ella están en presente, pero los que refieren a Eurípides están en pasado (“ya han salido”). Se trata de un tiempo anterior de composición y de un tiempo de actuación en el ahora. La oposición de tiempos verbales señalan que la decisión ha sido tomada mucho antes de que ella pudiera objetar, que el destino ya fue escrito. En esta microficción podemos leer el *pathos* aristotélico, aquel sufrimiento psíquico y moral producido por la inminencia de un mal antes que el mal mismo (Bobes, 1995), en el personaje de Medea que en breves líneas transita la peripecia, la anagnórisis y el *pathos*. Y el sufrimiento que atraviesa no es uno cualquiera, se trata del acontecimiento de un hecho sangriento en el ámbito familiar, para con sus hijos. La microficción de Calvelo es intensa y encarna lo trágico de la situación del personaje que no puede evitar o eludir el destino que acaba de sentenciar el poeta.

La pluma, símbolo de la escritura, compone las “fatales” palabras, nuevamente un adjetivo antepuesto hablándonos de la realidad de la tragedia. El “cómo” introduce la metáfora: ella es un títere que obedece los designios del titiritero, haciéndola cumplir con su destino, aquel que eligió el poeta para ella.

Esto nos recuerda a Gilbert y Gubar (1998) cuando en su *Loca del Desván* hablan de la noción patriarcal del escritor que engendra su texto como Dios engendró al mundo, y que la pluma es homóloga fálica de la espada en manos de los escritores masculinos. Al escribir un texto, no solo es dueño de este ni de la atención del lector, sino poseedor de los sujetos del texto, esto es, las figuras, las escenas y los hechos. Eurípides posee a Medea, porque la ha generado a través del lenguaje, de la pluma, la controla y la encierra en sus páginas, y ella es lo que él quiera que sea. Medea es “sentenciada, predestinada, encarcelada, porque la ha redactado y acusado” (p.28).

Cuando se piensa en el feminismo de la segunda ola, que surgió entre las décadas de 1960 y 1980, no solo se puede dar cuenta de las formas en que cuestionaron la desigualdad legal y política entre hombres y mujeres, sino también de la opresión femenina en las macro y micro

estructuras. Quizá fue una de las críticas más contundentes al patriarcado, en tanto se abordaron temas como la alienación femenina, la subjetividad, y la objetivación de las mujeres en la cultura y el arte. Tales temas pueden encontrarse en esta microficción, como por ejemplo la alienación, no solo de su feminidad (“no se siente mujer”), sino de la condición humana desplazada a la bestialidad y monstruosidad (“se siente un monstruo, una abominación, un engendro del Hades”), porque ha sido empujada por el poeta a actuar de formas extremas y violentas enajenada, también, de su propia voluntad.

Todo por amor a Jasón, por quien ha mentido, traicionado y matado. Habiendo cumplido los roles tradicionales de esposa y madre, nada evitó que Jasón la abandonara, reflejando la crítica de la segunda ola al mostrar cómo, ni aun cumpliendo las expectativas de género, una mujer es suficiente. Siguen siendo abandonadas y desechadas, con las espaldas entre la desesperanza y la frustración.

Los crímenes de Medea son graves. Si hubiera que enviarla al *Infierno* de Dante (debido a que su tragedia contiene muchos elementos temáticos que Dante explora en su infierno), sus pecados serían castigados con severidad. Medea tendría un pie en el noveno círculo del Infierno, pasando por las diferentes fosas según las traiciones que llevó a cabo. Damos peso a la traición por sobre los otros crímenes (asesinar, acto de violencia extrema, y mentir, afectar a la verdad), porque tales son consecuencia de la primera: ha traicionado a su familia y a su patria (al ser de la realeza, ambas se superponen o se entenderían como una sola), como la traición más importante porque no solo ha cometido un acto de violencia física, sino que ha cometido una violación al amor, a la lealtad y a los deberes familiares. El castigo por contrapaso se reescribe: Medea no se congelará en el hielo, sino en el papel, en la tinta, en las palabras. Y lo peor es que todavía no se ha terminado, porque, en la microficción, falta el infanticidio.

Si ya se había establecido la monstruosidad de Medea al principio, ¿cuánto más puede ser? Dentro de la tradición patriarcal, al rebelarse contra los roles de género, y al ser una figura poderosa en tanto es una importante hechicera, ya se ha desviado de la norma para ser representada como un monstruo.

Medea es “terrible”, pero la condición de terribilidad proviene de un sistema que la oprime y la empuja a cometer estos actos atroces, si pensamos que detrás de sus crímenes hay un sistema social y legal que ha fallado en protegerla como mujer, bárbara, en tierra extranjera y rodeada de enemigos, abandonada por su marido.

Ella tiene agencia en la atrocidad de sus crímenes anteriores, no los desconoce. Lo único que no quiere hacer es “eso” que está a punto de: ella volvería a hacerlo todo... no todo: **esto que debe hacer ahora, no**”.<sup>38</sup> En este momento es donde todo en Medea es pura tragedia, siendo empujada hacia un destino, el infanticidio, que no quería, que no quiere, pero está atrapada por una fuerza superior que no es, como en las tragedias clásicas, fuerza divina ni Moira: es la fuerza superior del poeta que escribe, fuerza a la que solo le queda someterse porque las palabras ya fueron escritas.

El poeta lleva el poder simbólico del control masculino sobre el cuerpo y el destino femenino. Medea no puede escapar ni cambiar, sin importar cuánto suplique, la obra que ha compuesto un agente del patriarcado. En la tragedia de Eurípides, aunque el propósito principal era criticar el código heroico que encarnaba Jasón, había implicado un código de conducta para las mujeres sobre cómo comportarse, de las que Medea era la antítesis. Y para que Medea sea la antítesis, Eurípides modifica su mito ancestral, en función de sus propias necesidades y deseos poéticos. Medea, aunque trágica y monstruosa, no es más que una víctima de un discurso poético, en el que Eurípides, en el balance del destino entre buena o mala mujer, le hizo peso en su contra. Esto nos lleva a reiterar una idea anterior: esta representación, porque el poder de la pluma masculina parece absoluto, la dejará petrificada en la literatura. La súplica de Medea al poeta, “por favor, no”, puede interpretarse como un grito feminista contra las estructuras que dictan los roles de género y los destinos trágicos de las mujeres, obligadas a actuar de acuerdo con expectativas que las colocan en situaciones inhumanas e insostenibles. Su llanto, su impotencia, y el hecho de que se vea obligada a cumplir con su “triste destino” subraya la desesperanza de las mujeres atrapadas en estructuras sociales que les niegan la agencia, libertad y posibilidad de escribir sus propios finales.

La brevedad de la microficción es inversamente proporcional a toda la interioridad de Medea: es esposa, es madre, es amante, ha sacrificado su dignidad y humanidad, se ha vuelto un monstruo, ha sido traicionada y abandonada, está atrapada en un ciclo de culpa, posee agencia y luego se la despojan, experimenta el horror y lo patético al mismo tiempo, atrapada entre su humanidad y la abominación. En esto podemos ver la diferencia al abordar el tema de la experiencia femenina por parte de un autor masculino con respecto a una autora femenina. En Eurípides, Medea es una *femme fatale*, peligrosa y vengativa, de la cual solo vemos indicios de

---

<sup>38</sup> La negrita es nuestra.

su complejidad interna; además, la representación de la monstruosidad se configura como una condena social externa y es una proyección de las ansiedades masculinas ante una mujer poderosa.

En contraste, en el microrrelato de Calvelo, Medea es retratada desde una perspectiva mucho más interna y subjetiva, pudiendo expresar sus dudas, su culpa, su dolor, su resistencia, su conciencia ante la falta de agencia con respecto al control del discurso que ejerce Eurípides; por otro lado, con respecto a la monstruosidad, la condena no es externa, sino interna, el juicio que se hace a ella misma, en una lograda autoconciencia y autoreferencialidad. Ambas obras, la tragedia y la microficción, reproducen el control masculino del discurso, pero en Calvelo, al ser una escritora femenina, lo expone de tal forma que, a través de la autorreferencialidad y el metateatro, el personaje le implore directamente a quien tiene el poder del discurso. Así se eleva una poderosa metáfora de la lucha de las mujeres contra los roles impuestos por las narrativas patriarcales.

El camino recorrido nos ha llevado hacia el mito ancestral de Medea, que, por la naturaleza cambiante de los mitos, consta de múltiples variantes. Surge de entre esas posibilidades un mito literarizado que cambiará de manera casi definitiva el retrato de tal personaje, convertida en infanticida por Eurípides.

Hemos visto, siguiendo la tesis de Andrew Messing (2009), que, si bien la tragedia de *Medea* no tenía como objetivo principal ser una crítica a la mujer y lo femenino, sino una crítica a la ética tradicional masculina, el poeta trágico asesta una herida mortal sobre el personaje de Medea.

Patricia Calvelo en su microficción desteje el drama exponiendo a Eurípides como el autor del retrato más conocido de Medea. Volvemos sobre el uso del verbo “urdir” en dicha microficción, significando una maquinación cautelosa en contra de alguien, ya que genera una tensión con la tesis de Messing. En Calvelo el obrar del Eurípides ficcionalizado es personal y casi tiránico contra Medea, dejando a Jasón y la crítica de la ética tradicional masculina en segundo plano. Es en esto que vemos la reescritura con violencia que planteamos al principio del trabajo: el Eurípides ficcionalizado obliga a actuar a Medea siguiendo su designio, a pesar de las súplicas y el llanto. La vuelve protagonista de un acto terrible por el que la recordarán para siempre.

“La pluma”, dicen Gilbert y Gubar, “no es sólo más poderosa que la espada, también es como la espada en su poder -su necesidad incluso- de matar” (p.29). ¿Matar qué, nos preguntamos? Y según nuestra lectura, la respuesta sería la referencia, a la verdadera Medea en este caso, silenciada. Pero, como dirán más adelante las autoras, “ninguna criatura humana puede ser completamente silenciada por un texto o una imagen” (p.31), y es lo que la tercera persona -la no persona- le concede a Medea una vez. La tercera persona se ubica como aquel reino de Atenas que le ofrece hospitalidad de la palabra.

En términos de Gilbert y Gubar, el intento de huida que la pluma femenina de Calvelo le ofrece a Medea desde la prisión del texto de Eurípides es comenzar a definirse, a enunciar “yo soy”. Aunque al final deba cumplir la voluntad del poeta. Aunque aquella pluma y espada la maten, la posibilidad de tomar la palabra al menos por un instante es marcar al poeta con la sangre derramada. Calvelo nos ha permitido verla a Medea, detrás del velo, detrás de la imagen construida.

## Capítulo 5: PENÉLOPE

### Representación clásica de Penélope y reescritura ovidiana.

*Nadie sabrá de vos, Penélope, más que el diseño que te forjaron los homeros y las mitologías*<sup>39</sup>

Ulises fue pretendiente de Helena. Había dejado Ítaca y zarpado a Esparta para pedir su mano. Al ver la cantidad de pretendientes que pugnan por ella, se retira de la competencia. Según Apolodoro (*Biblioteca*, III, 10, 9-10), Ulises había propuesto el juramento que comprometía a los pretendientes de Helena. De esta forma se ganó el favor de Tindáreo para cuando fuera a pedirle a Icario la mano de Penélope y habría obtenido los resultados deseados. Tanto Apolodoro como Pausanias (*Descripción de Grecia*, III, 12, 2) sostienen que Icario habría realizado una competencia entre los pretendientes de Penélope, la cual habría ganado Ulises.

Pero Icario, no quería perder a su hija. Deseaba que los recién casados permanecieran en Esparta, en lugar de regresar a Ítaca. Intentando persuadir a su hija de quedarse, persiguió el carro de la pareja mientras viajaban. Cuando Icario le preguntó qué iba a hacer, ella no dijo nada, pero se cubrió el rostro con un velo. Es así que su padre la deja partir y construye en su honor una estatua a la Modestia.

Aunque Ulises había desistido de pedir la mano de Helena, el juramento lo comprometía a ir a Troya cuando llegó la ocasión. Apolodoro cuenta que Ulises fingió estar loco para no ir a la guerra, no por falta de valor, sino porque Penélope acababa de darle un hijo. Pero Palamedes simula un ataque contra Telémaco, que era un bebé, para sacar a Ulises de su farsa. De esta forma, Ulises partió a Troya. No hay muchas más historias de la pareja, pero a pesar de que el tiempo juntos fue breve, las historias señalan que eran el uno para el otro: querían las mismas cosas y utilizaban caminos indirectos y astutos para conseguirlos.

El retrato homérico de Penélope es complejo, en su carácter y en sus acciones. Por un lado, contiene las virtudes de fidelidad, dedicación, belleza y compromiso con el *oikos*, pero al mismo tiempo, para proteger y preservar dicho *oikos*, usa su inteligencia, la astucia y engaños para sortear las dificultades de ser una mujer a cargo del reino de su esposo.

---

<sup>39</sup> Olga Zamboni, Penélope, disponible en <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2011/11/5244-olga-zamboni.html>

Si bien desde el principio del poema, Penélope tiene un rol liminal y secundario, ella se convierte en la tejedora poética de *Odisea*, volviéndose esencial para la trama. Penélope es de hecho la figura clave porque, más allá de ser el epítome de la esposa buena y fiel, recae sobre ella la incertidumbre y lo inquietante de un *oikos* sin su patriarca... ¿cómo habría de obrar la reina?

La autoridad y el poder que Penélope ejerce sobre Ítaca es destacable porque en el mundo patriarcal de la antigua Grecia no era común que las mujeres dirigieran un reino, al menos no por un período prolongado de tiempo. El gobierno de las mujeres era temporal por ausencia del marido o por la falta de edad suficiente del heredero. Había reglas de sucesión, esto es, de padre a hijo. En últimas instancias, el reino podía ser usurpado por un enemigo. Sin embargo, Penélope logra gobernar durante los veinte años de ausencia de Ulises, superando las desventajas físicas de ser mujer y de la posición que ocupaba en la sociedad, sosteniendo a Ítaca, aunque no le correspondiera en términos de sucesión.

El poeta en *Odisea* recuerda reiteradas veces que Telémaco es el heredero al trono de Ulises, y Penélope debe ceder su poder en favor de su hijo, como se verá en el primer canto. Ella gobernaría hasta que Telémaco tuviera barba (XVIII, 269). Sin embargo, conserva el gobierno por más tiempo del que le corresponde porque Telémaco no está preparado aún para ocupar el trono ni tiene el respeto que un rey y un hombre necesitan para legitimar su gobierno: los pretendientes pasan de él e incluso se complotan para asesinarlo. Como protectora del *oikos*, conserva el poder mientras prepara a su hijo para convertirse en el hombre que debe ser. Es por esto que en el primer canto cuando es enviada por su hijo a su habitación, obedece silenciosamente la regla patriarcal, reconociendo públicamente con tal gesto la autoridad de Telémaco:

(...) mas tú vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca, y ordena, asimismo, a tus siervas aplicarse al trabajo; el hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder de la casa.

Admirada la madre tornóse y marchó a su aposento con el recio discurso del hijo grabado en el alma. (I, 355-61).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Todas las citas corresponden a Homero (1993). *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón, revisada por Manuel Fernández-Galiano.

Este fragmento refleja la dinámica de la antigua sociedad griega, donde el espacio público y el discurso están dominados por los hombres, mientras que las mujeres, como Penélope, están relegadas al espacio privado del hogar. En este pasaje vemos cómo Telémaco reafirma su autoridad como jefe de la casa a través del discurso público, mientras insta a su madre a retirarse a su habitación. Aunque vemos a Penélope aceptando el mandato en silencio, tal silencio no es completo: su agencia y sus formas de expresión se despliegan en el mismo espacio femenino: a través del telar, de los lamentos y el llanto por el dolor que le genera la ausencia de Ulises, haciendo preguntas indirectas y astutas, demostrando su inteligencia y perspicacia, el sueño profético. Si bien Penélope no habla abiertamente ni tiene acceso directo al discurso público, sus acciones y decisiones son una forma en sí misma de discurso, sobre todo en el acto del telar.

Penélope sabe moverse y sortear las dificultades de gobernar usando su astucia e inteligencia, tomando ventaja de las reglas de género: se afirma como reina y madre del príncipe, conserva y protege el reino que le corresponde a su marido y a su hijo, siempre usa ropa apropiada, protege su virtud, siempre se la ve acompañada por su escolta femenina, y así se mueve por el mundo masculino.

Tras el regreso de Telémaco de su viaje, que lo ha hecho madurar, ella lo reconoce como hombre, y comienza a ceder su poder en favor de él. La autoridad de Penélope no es absoluta, por las razones anteriormente explicadas, está más bien limitada a un pequeño espectro de acciones. Ella se encuentra en tensión constante entre el poder que tiene y la ambición de quienes quieren ocupar su lugar.

Ulises, disfrazado de mendigo, la admira y aprueba su gobierno:

“¡Oh mujer! No hay mortal en la tierra infinita que pueda censurarte: tu gloria ha llegado hasta el cielo anchuroso cual la fama de un rey intachable, que teme a los dioses y, rigiendo una gran multitud de esforzados vasallos, la justicia mantiene, y el negro terruño le rinde sus cebadas y trigos, los árboles dóblanse al fruto y le nace sin tregua el ganado y el mar le da peces, gracias a todo su recto gobierno; y sus gentes prosperan.”  
(XIX, 106-114).

Este pasaje no solo demuestra su valor como gobernante, sino también su carácter: nadie ha logrado convencerla de volver a casarse, ella impone pruebas, tiempos y condiciones a los

pretendientes, y tiene siempre la última palabra. Incluso será ella, como protectora del *oikos*, quien le permita a Ulises volver a ser el hombre de la casa, con su aceptación y reconocimiento. A pesar de no tener la investidura de rey, es por su linaje familiar y su poder como reina que decidirá quién será el sucesor del trono de Ulises y cuándo. Su esposo le ha dado tal autoridad, pero como se ha dicho, es limitada, porque no es lo mismo ser rey que ser reina: ella no es hombre, ni tiene el poder de la sucesión, su posición es complicada y vulnerable en tanto gobierna sin título. Antínoo le dice a Telémaco:

los galanes no son los causantes de tales dolores, es tu madre más bien, la mujer sin igual en astucias (...) engaña el leal corazón de los hombres aqueos; les va dando esperanzas a todos, les manda recados y les hace promesas, mas guarda en su mente otra cosa (II, 85-92)

Penélope no ha dado puntada sin hilo. Con el deber de proteger el *oikos*, se ha vuelto prisionera del hogar y la isla, sosteniendo el reino a través de tretas, acciones silenciosas y astutas. Sus batallas las libra entre las paredes de su casa. Sin embargo, desde este lugar, puede crear las condiciones necesarias para el regreso de Ulises.

Ella es una tejedora, y el acto de tejer en ella es ambiguo. Desde el principio la vemos volverse a tal actividad doméstica propia de las mujeres, pero no solo se entrega al telar y a la rueca, sino a crear una red de mentiras y engaños. Ella usa el rol doméstico dado como ventaja para proteger el *oikos*: engaña a los pretendientes con el tejido del sudario para su suegro y logra mantenerlos a raya durante tres años, y quizá podría haberlos contenido más tiempo si no hubiera sido delatada por las sirvientas. El arte del tejido ha sido dado por Atenea (recordemos que esta diosa fue engendrada en primera instancia por Metis, la Inteligencia) para las mujeres, ella pudo engañar a los hombres con su justificación de presentar sus obligaciones para con Laertes, jugando al rol de esposa ideal que cuida las formas. Pudo engañar a los hombres, pero no a las mujeres (II, 96-128; XIX, 140-163). Los pretendientes no reaccionaron bien ante el engaño expuesto, pero al mismo tiempo no podían dejar de admirar la inteligencia y astucia de Penélope, volviéndose así aún más deseada.

Para Penélope el acto de tejer es un respiro, una libertad del acoso de los pretendientes. Literalmente la salva. Esta historia se cuenta tres veces por tres diferentes personas en tres momentos distintos, por lo tanto, es un punto importante en la trama, enfatizada por la repetición:

- La primera vez que la historia es contada es en el Canto II, que, como ya vimos, se trata del reclamo de Antínoo a Telémaco. Hacerle un sudario a su suegro, que aún no muere (y que no va a morir en el poema), es algo respetable en Penélope. Teje de día y desteje de noche, y la farsa dura más de tres años, siendo descubierta en el cuarto, no por los pretendientes, sino por una criada. El telar es una actividad exigente y laboriosa. Para destejer, cada línea debe ser removida, por lo que Haynes habla de esto como una labor sisífrica (2020, p.219). Tejer de día y destejer de noche, supone un gran esfuerzo físico: forzar la vista a la luz de una antorcha, encorvarse sobre el telar sumado a la presión psicológica de sostener el engaño por años, temiendo ser descubierta. Por no querer renunciar a Ulises, Penélope se condenó a ella misma por años a este trabajo.
- La segunda vez que esta historia es contada está puesta en la voz de Penélope, en el Canto XIX le cuenta a un extraño (que sabemos que es Ulises disfrazado) el engaño del telar. Por sus palabras se siente la soledad de Penélope y la presión que siente de tener que volverse a casar. Lloro por esto, porque tanto esfuerzo parece haber sido en vano.
- La tercera vez que se cuenta la historia viene por parte del poeta al final, en el Canto XXIV, en el Hades, para establecer un paralelismo entre Penélope y Clitemnestra en relación a Anfimedonte y Agamenón. Anfimedonte, pretendiente de Penélope, le cuenta cómo la historia del telar tuvo un desenlace sangriento, en tanto se resolvió en el asesinato de este y los otros pretendientes en manos de Ulises y Telémaco. Agamenón elogia a Penélope y su virtud, para en realidad criticar a Clitemnestra, epítome de la mala esposa:

¡Oh Ulises de trazas sin cuento! En verdad tú tomaste mujer de virtud grande y fuerte: ¡de cuán nobles entrañas Penélope ha sido, la hija sin reproche de Icarío! ¡Cuán fiel su recuerdo de Ulises con quien moza casara! ¡Jamás morirá su renombre, pues los dioses habrán de inspirar en la tierra a las gentes hechiceras canciones que alaben su insigne constancia. No así de Tindáreo la hija. Ideando maldades a su esposo mató: serán cantos repletos de odio los que de ella en el mundo se extiendan y así su ignominia recaerá sobre cada mujer por honrada que sea” (192-202)

Penélope demuestra en todo el poema poseer la virtud de la inteligencia, y de ser igual de astuta que Ulises: juega diferentes roles para engañar a los pretendientes, le comunica a Ulises (disfrazado de mendigo) sus deseos a través del relato de su sueño, esto es: la matanza de los pretendientes con la metáfora del águila que asesina a las ocas (XIX, 535-53). Plantea una prueba que solamente puede superar Ulises y de no ser posible, quien la supere se habría

demostrado merecedor de ocupar el lugar de Ulises. Aunque ella no resuelva la trama, le ha dado a Ulises las claves que le faltaban para llevar a cabo su plan. El juego de ingenios no termina cuando han muerto los pretendientes, debido a que yendo a su encuentro en el canto XXIII, ella medita si quedarse a distancia o besarlo. Decide ponerle una última prueba para probar su identidad, que demuestre que no es un impostor, protegiendo hasta el último momento el *oikos*, probándose así como gobernante, reina, esposa y mujer.

Es solo a través del reconocimiento y la aceptación de Penélope que Ulises puede completar y dar por finalizado su viaje. Penélope, que al comienzo del poema épico tenía un rol apartado, se vuelve esencial para la trama, como tejedora poética del texto que asegura el regreso del héroe.

Penélope teje de día y desteje de noche. Es por la naturaleza repetitiva del mito que se permite su renovación o adaptación. Penélope aparece una y otra vez en la literatura, en un proceso continuo de reescritura del modelo que dibujó Homero con sus versos. Penélope cambia y se rehace continuamente, como su tejido.

En Homero aparece una esposa que ejerce su poder desde las sombras y el silencio, y en Ovidio una mujer que no solo se reconoce a sí misma en su naturaleza emocional y expone sus pasiones humanas, sino que también desafía y expone al héroe en sus faltas como rey, hijo, padre y esposo. Pero quizá no es el punto volver sobre lo que dice, sino lo que significa su carta: Ovidio muestra una faceta diferente de Penélope, llena de matices, de emociones, de complejidad, de sexualidad, de impaciencia, de soledad, de inteligencia de desesperación, miedos y temores. Con Ovidio Penélope se muestra como mujer, con voz y con exigencias propias. No es simplemente esposa.

Olga Zamboni en los versos de un poema decía: “nadie sabrá de vos, Penélope, más que el diseño que te forjaron los homeros y las mitologías.”, y aunque tal afirmación se sostiene en la realidad literaria y en la representación del personaje, en este trabajo nos atrevemos a convertir aquella afirmación en pregunta, parafraseando a la Penélope de M. Atwood cuando dice: “¿qué valor tiene la opinión de las sombras, de los ecos?” (2005, p.21). Al convertirlo en interrogante, nuestro punto de partida sería el siguiente: no todo está dicho en lo que respecta a Penélope. Esto nos da apertura a las reescrituras, en tanto que “re-diseñan” el mito en torno a la experiencia sensible del mundo y la voz de Penélope. Es por esta razón que, decidimos tomar

como parte del análisis la reescritura de Ovidio, ya que en la mayor parte de sus *Heroidas* nos ofrece la perspectiva de personajes femeninos.

¿Por qué *Odisea* debería ser contada solamente desde la perspectiva de Ulises? En tanto ella es parte de la historia, deberíamos, como sugiere Haynes (2020), escuchar lo que tiene para decir. Ovidio en *Las Heroidas* abre un canal de comunicación directo de Penélope a Ulises, a través de una carta. Con mucha fuerza, marcada por el uso del imperativo, la Penélope ovidiana es directa y agresiva, desde el inicio reclama ser oída: “Ésta te la manda tu Penélope, insensible Ulises, pero nada de contestar: ¡vuelve tú en persona!” (I, 1-2). El tono de la epístola se mantiene en todo momento, ordenando el regreso, y arremete contra Ulises.

Esta particular forma de presentarnos a la heroína se destaca también por la decisión del poeta de enunciar en primer lugar a la emisaria antes que, al destinatario, resaltando así la fuerza de su voz y de su presencia, al tiempo que califica de “insensible” a Ulises (el uso del adjetivo antes del sustantivo expresa la realidad del mismo, concentra el peso de verdad). Al referirse a sí misma le recuerda su pertenencia a él, la relación de posesión: “tu Penélope”, tu mujer, tu esposa. Es interesante detenerse en esto, debido a que ella no señala la posesión en un sentido romántico como podría esperarse de una carta de amantes, sino que esta marca de posesión acompaña su reclamo, lo refuerza, para que el héroe cumpla con sus obligaciones. Su intención es clara, no pide respuesta a la carta, sino que se haga presente.

En la primera porción de la carta le explica la difícil situación en la que se encuentra, y lo que ha sido esperarlo y el peso de su ausencia. Ella entiende el amor de la siguiente forma: “¿Cuándo no he temido peligros más graves que los verdaderos? El amor es cosa llena de angustias y de miedos” (I, 11-3).

Penélope teme por lo que pudo haberle pasado en Troya:

Me imaginaba a violentos troyanos dispuestos para atacarte, y sólo de oír el nombre de Héctor me ponía pálida; o si alguien contaba que Héctor había vencido a Antíloco, Antíloco era la causa de mis miedos; o si era que el hijo de Menecio había caído víctima de equivocadas armas, lloraba de pensar que hubiera podido salir mal la treta. Que la sangre de Tlepólemo había dado su calor a la lanza del licio: con la muerte de Tlepólemo se me renovaba la angustia. En una palabra, cada vez que asesinaban a alguno del ejército aqueo, el corazón de enamorada se me helaba en el pecho. (I, 14-22).

Todas sus emociones las experimenta con el cuerpo con intensidad, y, tal y como es la naturaleza de las emociones, pasa de una emoción a otra. De sus miedos pasa al reproche:

¡Te atreviste, ay, olvidado y más que olvidado de los tuyos, a entrar en los cuarteles de los tracios durante una emboscada nocturna, y a masacrar de golpe a tantos hombres con ayuda de uno solo! En cambio antes eras mucho más prudente y no te olvidabas de mí. El corazón no me dejó de palpar asustado hasta que me contaron que los caballos ismarios te llevaron vencedor entre las filas del ejército aliado. (I, 41-8)

Penélope es dura con Ulises, tratándolo de olvidadizo, descuidado, lento, cruel: tú, de los vencedores, no estás aquí, y no puedo saber por qué tardas, o en qué parte del mundo te escondes, hombre sin corazón (I, 56-8). Penélope lo busca e indaga con marineros su paradero, no está ni en Pilos ni en Esparta, entonces ella le pregunta:

¿En qué país vives, o a dónde, insensible, te has retirado? Más me valdría que la muralla de Apolo estuviera aún en pie (y luego ay, me irrito, casquivana, con mis propios deseos), porque sabría en dónde combates, y sólo tendría miedo de la guerra. (I, 64-9).

El tono severo de Penélope aumenta conforme avanza la carta: no solo es dura con él por su demora, sino porque tiene miedo por ella misma y su hijo Telémaco si él no regresa. Hay mucho razonamiento detrás de las emociones complejas de Penélope. Le recuerda la situación vulnerable en la que su familia está: “Nosotros somos tres seres indefensos: tu esposa, una débil mujer, Laertes, un anciano, y Telémaco, un niño” (I, 97-9). Ulises, por su demora, está faltando a sus obligaciones como *pater familias*. Incluso está en riesgo su descendencia, porque, como le cuenta Penélope, “al chico han estado a punto de matármelo estos días atrás en una conspiración”.(I, 99-100)

Pero Penélope lo ataca desde varios frentes, porque también le dice que están destruyendo su isla: “Me rodean un tropel de libertinos duliquios, samios, otros que son de la alta Zacinto, que me acosan, que mandan en tu palacio sin que nadie pueda impedirlo; destrozan tu palacio y con él mi corazón.” (I, 88-91). A través de la epístola, le recuerda a Ulises la situación en la que se encuentra: la desposesión de poder. Ulises, como rey, concentra todo el poder y autoridad. Ella lo llama al cumplimiento de sus deberes para con su viejo padre Laertes, para la protección y educación de Telémaco, y la suya como su mujer, debido a que ninguno de los tres posee la fuerza y el poder para sortear la amenaza del enemigo que los rodea. No usurpa el trono, pero actúa lo mejor que puede dentro de la jurisdicción que le corresponde.

Ella intenta provocar sus celos, mencionando cómo es deseada por sus pretendientes: “¿Para qué contarte de Posandro, de Pólipo, y del cruel Medonte, y de las codiciosas manos de Eurímaco y Antínoo, y de todos los que estás alimentando con riquezas que te han costado sangre, por culpa de tu vergonzosa ausencia?” (I,91-5). La ironía de la pregunta la delata, para

qué contar de los hombres que la desean si no es para provocarlo. Siente y piensa que él no la valora: “Y yo a mi vez, que era una muchacha cuando me dejaste, por muy pronto que vengas parecerá que estoy hecha una vieja.” (I, 115-7).

Penélope es la verdadera víctima de estos largos veinte años. Su soledad conmueve, deseándole la muerte a Paris, se ve dejada atrás por su culpa: “No me habría quedado postrada y fría en la cama que dejaste, ni me quejaría de lo lentos que se hacen los días aquí abandonada, ni el paño que cuelga del telar habría cansado mis manos de viuda intentando engañar las largas horas de la noche.” (I, 7-11). Se proyecta en la cama: postrada (humillada, rendida) y fría (de no tener un cuerpo con quien compartir el lecho). La amante abandonada está congelada del miedo, de la soledad, de sus ansiedades de que se haya ido con otra mujer y ella le permanece fiel. El tejido deja de ser una excusa para demorar a los pretendientes, para convertirse en una distracción para soportar las noches en donde siente en el cuerpo el abandono de su esposo.

Su padre la trata de viuda: “me exige que abandone mi cama de viuda, y no deja de maldecir tu incomprendible demora.” (81-2). Pero a pesar de estar furiosa con Ulises, todavía lo ama y le es fiel: Soy tu mujer y así se me debe llamar: <<yo, Penélope, seré siempre esposa de Ulises>>.

Con sinceridad confiesa:

No sé qué tengo que temer; pero, como loca, todo me da miedo, y ancho campo se abre a mis cuidados. Todos los peligros que encierra el mar, todos los peligros de la tierra se me vuelven posibles causas de tu retraso. Y mientras hago tontamente esas cábalas, puede que ya seas esclavo de un amor extranjero, con esa liviandad vuestra. (la de los hombres) (I, 71-7)

Es sarcástica, pero demuestra estar celosa y sospechar de él. Lo llama esclavo de otra mujer. Continúa en este sentido:

Quizá hasta le estés contando a otra lo cazorra que es tu mujer que la única finura que entiende es la de cardar la lana. Ojalá me equivoque y el viento se lleve este reproche, y que no quieras, libre para volver, quedarte lejos. (I, 77-81).

Espera que sea solo su mente la que está imaginando cosas, que busca respuestas porque de parte de Ulises no hay claridad. El silencio, la falta de movimiento, y el paso de los años, a cualquier persona le puede confirmar sus peores temores. La carta de Penélope explora la complejidad de las emociones, sus contradicciones, enredos y nudos, razonamientos. Todas sus

reacciones son realistas, esperables de una mujer con corazón humano que ha sufrido el paso de veinte años. Sin embargo, la Penélope de Ovidio, rebelde como es y que toma la palabra para expresarse, todavía no es una mujer de acción. No como veremos en Calvelo, quien lleva a esta mujer abandonada a salir de Ítaca. Puede apreciarse, sin embargo, la evolución de Penélope: la Penélope ovidiana dice cosas que la homérica jamás se habría atrevido, y, luego, la Penélope de Calvelo tomará la iniciativa de acción que está presente en la ovidiana, pero a la que todavía le faltaba, diremos, un empujón. Podemos pensar en la Penélope de Ovidio como un vaso colmado de agua, a un día de distancia de rebalsar.

**“Entenderás ya qué significan las Ítacas”<sup>41</sup>: destejer el mito propio en Patricia Calvelo.**

*Ahora que todos los demás se han quedado ya sin aliento, me toca a mí contar lo ocurrido. Me lo debo a mí misma (...)  
Así que voy a tejer mi propia versión.<sup>42</sup>*

PENÉLOPE, REINA DE ÍTACA.

Esta noche, mientras todos duermen, besa a su hijo en la frente, cubre a los impostores con sábanas de sangre y sale en busca del que no puede regresar. (p.63)

La voz de Penélope no es un eco que se pierde, sino que se amplifica en onda expansiva ante la ausencia de Ulises, que la lleva, como veremos en Calvelo, a salir del hogar, de la isla, del rol que hasta el momento había ocupado, para ir a buscarlo. Con respecto a las fuentes, la Penélope “clásica” no puede dirigir y resolver la trama por Ulises, pero sí puede crear las condiciones necesarias para su regreso. La Penélope de Calvelo, por el contrario, no solo resuelve la trama, sino que se convierte en la heroína de la historia al emprender la búsqueda de Ulises para traerlo a casa.

Tejer y escribir son actividades de creación de formas nuevas. Penélope podría ser una metáfora de la mujer escritora, como las arañas que construyen la tela sacándola de sí mismas, es decir, de su propia sustancia. Desteje su mito y su historia, y crea nuevas tramas.

---

<sup>41</sup> Ítaca, Kostantinos Kavafis, disponible en <https://lassandaliasdeulises.com/camino-a-itaca-poema-kavafis/>

<sup>42</sup> Margaret Atwood (2005). *Penélope y las doce criadas*. Ed. Salamandra. Traducción: Gemma Rovira Ortega, p.21.

La escritura de Calvelo, eco único e irrepetible de aquella voz primordial, revela una clara ambición de representar el espacio femenino y su percepción diferencial del mundo, a través de una nueva Odisea.

El tiempo es el presente, “esta noche”, nada tiene en el pasado ni en el futuro, sólo el acto performativo del ahora. El adverbio, a continuación, separa la quietud e inacción de la totalidad (su hijo, los impostores y Ulises), del movimiento de Penélope. La reina no descansa, no pospone ni demora la acción. Sus acciones son actos maternos (roles implícitos madre-hijo), no puede descansar hasta que el hogar, la casa, la isla, estén en orden: besar a Telémaco en la frente -el beso de las buenas noches-, cubrir a los impostores (pretendientes) con sábanas - porque ellos también han de dormir-, y sale a buscar a Ulises, “el que no puede regresar”.

Penélope trabaja de noche, cuando puede orquestrar el engaño a los pretendientes, aguantando la solitaria espera por el regreso de Ulises. La noche es el espacio de las sombras y la oscuridad, y los actos que realiza pueden transformarse en siniestros. La actividad que realiza Penélope sucede fuera de la conciencia colectiva, haciendo de sus acciones secretas y ocultas, porque la Penélope clásica jamás podría hacer lo que esta está “a punto de”. Le da las buenas noches a Telémaco, con un beso en la frente, un gesto de amor maternal y protector, en contraste con todo el caos e incertidumbre que genera la ausencia de Ulises.

En tanto “cubrir a los impostores con sábanas de sangre”, parece en primera instancia parte del acto maternal de hacer dormir. Pero las sábanas de sangre representan violencia, castigo, muerte. Resuena como eco a la fórmula homérica de cubrir con la noche - que significa traer la muerte, confirmando el uso de la palabra “sangre” como el material de las sábanas. Ella trae la muerte a los pretendientes, se vuelve el águila de sus sueños que asesina a las ocas, de alguna forma restaurando el orden del *oikos* que había sido quebrantado. Habiendo cubierto de noche a los enemigos, aquello que amenazaba el *oikos* ya no existe. Esta nueva Penélope, sin dejar de ser madre y esposa, transmuta su pasivo por uno pro-activo y violento, ante la acción heroica masculina de eliminar a los enemigos de su familia. Ha tomado acción, justificada quizá en una rabia acumulada, tras haber soportado durante años la opresión y acoso de los pretendientes, sin que nadie, ni siquiera Ulises, hiciera algo al respecto.

Como vimos también en Medea, Penélope ha sido desprotegida y se encuentra en una situación por demás vulnerable. Asesinar a los pretendientes pareciera algo imposible para la Penélope de Homero, pero no para la de Calvelo. Josefina Ludmer, en *El cuerpo del delito* (1999), dice

que cuando las mujeres matan a los hombres están ejerciendo una justicia que está por encima del Estado y que parece condensar todas las justicias (p.354); dando a entender que las mujeres recurren a formas no-tradicionales y alternativas de corregir las injusticias, por fuera de la estructura legal del Estado que tiende a ser patriarcal. Esta justicia es simbólica, es particular y universal al mismo tiempo porque obra una reparación histórica de la opresión de las estructuras patriarcales.

Si se remite a los tipos de justicia aristotélicos (distributiva, correctiva y equitativa)<sup>43</sup>, podríamos ver que hay una especie de justicia por un lado distributiva (al reclamar su derecho legítimo a su hogar y a su vida), pero por sobre todo correctiva-equitativa: ante la invasión de su hogar, el abuso de los recursos de la casa de Ulises, los intentos de asesinato a Telémaco, el acoso que ella recibe. La situación de peligro en la que se encuentra Penélope al matarlos, restaura el orden y la justicia en su casa, es una defensa extrema -como dijimos anteriormente, masculina- del *oikos*. El castigo sería una forma de equilibrar el daño que ellos han provocado a su patrimonio, su familia, su honor, su dignidad y su libertad. Entendiendo que la venganza por sangre no es un modo legal de hacer justicia en una sociedad ordenada y civilizada, desde el punto de vista particular de la situación de Penélope, se trata de un acto equitativo en tanto, ante una situación límite y el desamparo de las instituciones y las figuras que deberían encarnarlas (Ulises como *pater familias*), a esta mujer no le queda otra que tomar la justicia por mano propia.

Penélope puede, ahora, dejar el hogar, la casa, la isla, y partir en busca de Ulises. Penélope no espera más, no será paciente de las acciones de los otros, sino que tomará la iniciativa: ella revolverá la trama. Tiene la libertad de definir su propia identidad, más allá de su retrato clásico.

Ulises es quien “no puede” regresar, se lo representa como alguien imposible de recuperar, debido a que ha estado ausente tanto tiempo que se hace cada vez más difícil que regrese. Ese “no poder” implica, tal vez, que hay una fuerza exterior a él que le impide el regreso, lo cierto es que no lo sabemos. Esta microficción tiene un tono trágico y ritual, combinando el amor maternal con elementos de sacrificio, expiación, muerte, y la búsqueda de lo irremediamente perdido dándole un aire fatalista.

---

<sup>43</sup> En *Ética Nicomaquea*, libro V.

Destejiendo el microrrelato para volverlo poema, *otra Penélope*<sup>44</sup>, realiza un cambio cualitativo.

Esta noche  
mientras todos duermen  
besa a su hijo en la frente  
cubre a los impostores  
con sábanas de sangre  
y sale en busca  
del que no sabe regresar.

Desde el título se plantea la otredad de Penélope, y con esto otro tiempo, otra respiración. Los versos están encabalgados, nos lleva de línea en línea, creando tensión y anhelo por el siguiente verso. Como lectores, nos movemos con Penélope, junto a ella, la seguimos en su andar.

La diferencia cualitativa con respecto a la microficción es que en la poesía nos hemos vuelto parte de la odisea femenina de la reina de Ítaca. La primera línea se vuelve un lugar de encuentro entre Penélope y el yo poético, que se confirma con la segunda línea, “mientras todos duermen”: todos menos ella y el yo poético. Cada línea viene con una pausa, cada acción es entera por sí misma y para cada una ella se muestra distinta: besar la frente (acto maternal para con su hijo), cubrir con sábanas de sangre (asesinar a los pretendientes, comportándose como un rey más que una reina), y el salir a buscar (como mujer que asiste a su marido). De esta última acción, el encabalgamiento nos lleva a Ulises, lo encontramos al mismo tiempo que lo buscamos, es simultaneidad y no consecución, tanto en la enunciación como en el enunciado.

Se introduce en este verso una modificación con respecto a la microficción: antes Ulises no podía regresar por un impedimento externo, fuera de su control, ahora él “no sabe regresar”, haciendo que el impedimento sea interno. Puede haber voluntad por su parte, pero no hay conocimiento, en una inversión paradójica de la representación homérica y clásica: aquel hombre *polýmetis* (muy astuto), *polýmechanos* (de muchos recursos) y *polýtropos* (de muchos ardidés), se nos presenta en los textos de Calvelo desposeído de aquellos atributos. Sólo Penélope puede salvarlo.

---

<sup>44</sup> En *Fórmula para incendiarios*, 2007, p. 10.

El poema encabalgado no habla de otra cosa más que del viaje de Penélope, su propia *Odisea*. Si Penélope busca a alguien que *no puede* regresar, la tragedia se encuentra en la imposibilidad del retorno, la esperanza está condenada. Si Penélope sale en busca de quien *no sabe* regresar, todavía hay esperanza de que esta confusión, la desorientación, dejen de ser un obstáculo y que con su ayuda pueda encontrar el camino de vuelta. Esta nueva Penélope no se limita a esperar pasivamente, sino que se vuelve la heroína que lo traerá de regreso al héroe vulnerable.

El título “Penélope, reina de Ítaca” utiliza la forma del epíteto homérico. El uso de los epítetos es una fórmula característica de la poesía épica griega, y cumple funciones estéticas y mnemotécnicas. Hay epítetos ornamentales genéricos que ayudaban a los poetas a completar los versos, y otros que son particulares distintivos, es decir, que definen una cualidad esencial del personaje, algo inseparable de su identidad. En *Odisea*, el epíteto principal de Penélope es “la discreta”, destacando la virtud que la representa en el poema. La discreción, la prudencia, la inteligencia y el control sobre sí misma a lo largo del poema ante las situaciones adversas en las que se encuentran demuestran un carácter fuerte: planifica y teje redes de engaños en secreto sin revelar sus verdaderas intenciones, controla sus emociones para que la desesperación por la ausencia de Ulises no la controle y la lleve a tomar decisiones impulsivas que pongan en peligro el *oikos* y su reputación, su fidelidad inquebrantable incluso ante las propuestas de los pretendientes. Pero esa misma discreción, que significa poseer las virtudes nombradas, también la alienan a la pasividad. Su silencio no significa sumisión, sino autoridad oculta. La Penélope-esposa de Ulises de *Odisea* se transforma en Penélope-mujer en Ovidio, en donde esa autoridad oculta comienza a abandonar el silencio y la inacción, en tanto ella escribe su reclamo y le da órdenes a una figura que, en el sistema patriarcal, es superior a ella. Y así se llega a la microficción de Calvelo, con el epíteto de “reina”, en donde su identidad ya no se define en términos de virtud, sino de poder. La investidura de reina encapsula liderazgo, autonomía y autoridad política -siendo los reyes la última instancia del poder. La autoridad de Penélope ahora es declarada, ya no se define por ser la esposa de Ulises, sino por ser la máxima autoridad política que obra con la misma altura que requiere tal investidura, siendo la que garantiza el orden y la justicia, un rol completamente activo. Calvelo adapta el epíteto épico a las transformaciones ideológicas del pensamiento contemporáneo feminista: la mujer no es solo madre o esposa, sino también una líder. Se trata de una imagen que concentra el deseo de autonomía y gobierno de sí misma.

### **Hacia una nueva mitología femenina.**

Penélope como personaje se rehúsa al olvido. Al volverse escritora, como se dijo anteriormente, desteje su historia y crea una nueva. A diferencia de Ulises, las últimas razones por la que ella hace lo que hace no están claras, después de todo nadie sabe lo que teje en el sudario salvo ella. De esta forma compone historias que no conocemos. Penélope es un cuerpo que no puede contenerse, que se reinventa a voluntad. Es todas las imágenes que la han retratado y ninguna a la vez. A la vista del retrato de Homero y de Ovidio, y con el salto en el tiempo hacia los géneros breves del siglo XXI, puede reconocerse una figura tradicional que tiene un carácter y una forma de obrar compleja, por lo que de esta complejidad brotan otras Penélopes. Como personaje sabe moverse por el mundo, es paciente y puede convertirse en aquello que necesita ser: madre, mujer, reina, sumisa, casta, la perfecta compañera y cómplice de Ulises, sabe engañar, sabe cómo conservar su virtud, puede calcular fríamente las cosas, se permite quejarse, ser rebelde, ser asesina, volverse la heroína y no conformarse con una existencia en las sombras y el silencio.

En el análisis comparativo es necesario volver sobre las fuentes, para evaluar y realizar una lectura de las reinterpretaciones y reelaboraciones de los mitos. Homero, quizás como el primer poeta en literalizar los mitos, traía algo entre manos al convertir a Penélope en una poeta dentro de su poema: teje y desteje un sudario del que no sabemos su contenido, quizás metáfora de la vida y la muerte, hacer y deshacer de manera cíclica, adueñarse de la historia, del tiempo y del ritmo.

“Mas guarda en su mente otra cosa” (II, 92). Penélope es un cuerpo en movimiento continuo de inspiración y expiración, percibiendo las pasiones humanas al mismo tiempo que percibe al mundo. Penélope como poeta de sí misma es el hilo, la rueca, el telar, la mano que acciona y el tejido mismo. Y si acaso ella quiere salir a navegar y conocer el mar, asesinar a todos sus enemigos, y hacerlo regresar a Ulises en persona, simplemente desteje las historias anteriores y compone un final distinto. Penélope se ha vuelto escriba de la nueva mitología femenina, cuando “los otros”<sup>45</sup> -los homeros, las mitologías, los escribas, eruditos y estudiosos masculinos- se han quedado sin aire y sin aliento... en algún momento iba a pasar aquello, y ella sabe esperar. Quién mejor que ella para tejer sudarios a los vivos.

---

<sup>45</sup> en referencia al epígrafe del segundo subtítulo.

## Capítulo 6: DIOSAS Y HEROÍNAS RE-VISITADAS

### Reescribiendo mitos femeninos: Intertextualidad e Hipertextualidad

Las microficciones de Calvelo (2005) reescriben mitos femeninos clásicos desde una perspectiva crítica y feminista, subvirtiéndolos los arquetipos de feminidad que históricamente han sido representados desde una visión patriarcal. Al analizar estas reescrituras bajo la lente de la teoría de la intertextualidad, atendiendo a las leyes de Pierre Brunel (1994), y la de hipertextualidad de Gérard Genette (1989), podemos afirmar que estas microficciones no sólo dialogan con los mitos originales y las fuentes clásicas que los literaturizaron, sino que también los transforman, ofreciendo nuevas interpretaciones y significados.

En primer lugar, esto se corresponde con la primera ley de Brunel: la ley de emersión. A partir de las microficciones, que se caracterizan por su brevedad y economía de espacio y de palabras, vemos que pequeños pasos dejan grandes huellas. Con esto queremos decir pequeñas alusiones míticas, por su propia onda expansiva, nos llevaron a otros mitos que corresponden, diríamos, a la macroestructura de la mitología griega.

Entonces de esto se pueden iniciar diferentes tipos de investigación. En este caso se optó por un estudio temático sobre esas figuras mitológicas y sus diferentes vicisitudes en la literatura. Para este trabajo tomamos la decisión teórica de volver a los avatares de la literatura clásica para compararlos con las reescrituras de Calvelo.

Volver a las fuentes clásicas fue posible consultando diccionarios mitológicos, enciclopedias e investigaciones anteriores. Tras estudiar dichas fuentes, podemos dar cuenta de la tercera ley de Brunel que es la ley de irradiación: hay fuentes que resplandecen en los microrrelatos como presencias explícitas, entiéndase los casos del Canto III de *Ilíada* de Homero en “Helena en la Muralla”, o *Medea* de Eurípides en “La terrible Medea”; y otras fuentes que permanecen secretas, subterráneas, que son fuerzas invisibles que se pueden percibir, como en “Divinas Metamorfosis” (*Ilíada* de Homero, principalmente), “Diversas interpretaciones de un mito” (con *Trabajos y Días* de Hesíodo) y “Penélope, reina de Ítaca” (*Odisea* y la carta ovidiana de Penélope a Ulises). Y es que sin estos textos anteriores no podrían existir los nuevos. Las fuentes clásicas son obligatorias en el momento en que aparecen los elementos mitológicos, debido a que los mitos ancestrales fueron literarizados en dichas obras de la antigüedad. Calvelo ha ilustrado tales mitos del modo más completo dentro de las posibilidades del género

microficción, y su originalidad se encuentra en la intencionalidad o, mejor dicho, su direccionalidad. La direccionalidad, entendida en términos de Noé Jitrik (1999), es lo que hace a estas microficciones brillar con resplandor propio.

Tal direccionalidad, entendemos, tiene que ver con la segunda ley de Brunel: la ley de flexibilidad. Esta ley se caracteriza por dos cosas: la soltura del elemento extranjero (es decir, su introducción con modificaciones: deformaciones, inversiones o juego de ambigüedad) y la resistencia del texto que mantiene una presencia-otra. Calvelo introduce estos elementos "extranjeros", es decir, provenientes de la mitología clásica, pero los transforma y juega con ellos mediante inversiones y deformaciones. Por ejemplo, personajes como Hera o Penélope son despojados de sus roles tradicionales de esposa fiel y sufrida, y adquieren nuevas facetas: Hera cumple con roles proactivos, y Penélope ya no espera pasivamente a Ulises, sino que también toma acción. Estas transformaciones no sólo subvierten los arquetipos, sino que revelan una crítica profunda a las expectativas de género impuestas por los relatos originales.

Calvelo tiene una forma de volver a los mitos griegos y a las fuentes clásicas de manera creativa. Intentaremos elaborar esta conclusión general haciendo consideraciones generales de la sección mitológica en diálogo con las pequeñas conclusiones de los microrrelatos.

Para este momento podemos tener claridad y afirmar con certeza que la relación entre las microficciones de Calvelo y las fuentes clásicas es de hipertextualidad. Entendemos, por la ley de irradiación, que hay una derivación del hipotexto al hipertexto que es masiva al mismo tiempo que declarada, de manera más o menos oficial. Ahora bien, esta investigación tenía la hipertextualidad como hipótesis, pero ha sido en el proceso de estudio y análisis que nos hemos visto capaces de afirmar que dichas microficciones se enmarcan en el género de la parodia (uno de los tres géneros oficialmente hipertextuales para Genette): los textos clásicos son retomados y desviados de su sentido original. Calvelo, mediante un estilo irónico, modifica el contexto y los valores asociados a los personajes femeninos (volveremos en un apartado posterior sobre esto).

En segundo lugar, la ley de irradiación de Brunel también se cumple, ya que las fuentes clásicas están omnipresentes en los microrrelatos, de forma explícita e implícita. Los textos como la *Iliada*, la *Odisea* o *Medea* de Eurípides sirven como bases esenciales para la creación de estos relatos, pero son modificados para construir nuevas realidades. Calvelo no se limita a repetir

los mitos, sino que los transforma con un tono crítico e irónico, desafiando la rigidez de las narrativas originales.

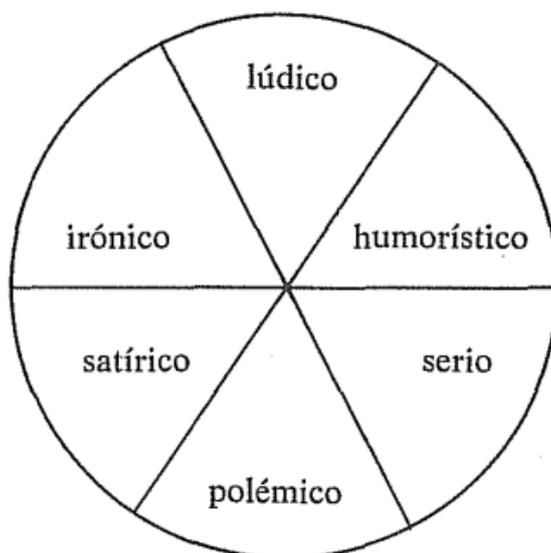
Como hemos visto en el marco teórico, la hipertextualidad se refiere a la relación entre un texto (hipertexto) y su texto anterior (hipotexto), en la que el hipertexto transforma, reinterpreta o adapta el significado del hipotexto. Genette definía cinco tipos de reescritura, en función de su relación con el texto original: traducción (transposición de un texto de un idioma a otro), adaptación (modificación de un texto para adecuarlo a un nuevo contexto cultural o a un nuevo público), versión (simplificación o abreviación de un texto), parodia (el texto original se reinterpreta de manera humorística o crítica) y pastiche (combinación de elementos de diferentes textos o estilos sin la intención de burlarse de ellos).

Claro está que no siempre se puede establecer claramente esta distinción, puesto que en la transformación del hipotexto actúan muchos niveles, desde la alteración de elementos narrativos, estilísticos o temáticos, hasta la creación de nuevos significados textuales y contextuales. Además, dicha modificación puede ser una continuación o ampliación del mundo narrado. Dentro de esta clasificación, parece claro que en el caso de Calvelo nos encontramos con una reescritura paródica que no deja de ser, como veremos, también una adaptación a los nuevos tiempos.

### **El uso de la Parodia: una herramienta de subversión**

Además de estos regímenes, Genette (1989) menciona tonos, modos de significación o actitudes narrativas en las prácticas hipertextuales: una primera distinción tripartita es entre: régimen lúdico (puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona); régimen serio (transformaciones e imitaciones sin fines lúdicos) y, en el medio, el régimen satírico, que sí tiene intención agresiva o burlona.

Luego, Genette afina esta clasificación introduciendo tres nuevos grados en el espectro de regímenes reescriturarios: entre el lúdico y el satírico; está el irónico; entre el satírico y el serio, el polémico; y entre el lúdico y el serio, el humorístico, dando como resultado:



46

El régimen irónico toma distancia crítica y ambigua del texto base, para jugar con las expectativas del lector, sin llegar a la burla o la crítica mordaz típicas de la sátira. En este sentido, es una forma de reinterpretación que, aunque mantiene un enfoque lúdico, introduce elementos de contradicción y dualidad en el significado sin llegar a la mordacidad. Esta transición permite que el autor mantenga un tono ligero y juguetón, pero con una profundidad crítica que invita a la reflexión.

La parodia, como reescritura, parece fluctuar, en principio, entre lo satírico y lo irónico, dependiendo del grado de burla, de crítica, y del estilo utilizado. Sin embargo, también es posible hablar de una parodia seria, cuando el hipotexto, en lugar de buscar únicamente el humor o la burla, se orienta más hacia la crítica de los valores subyacentes de la obra parodiada; o resalta las tensiones y los conflictos relevantes con un tratamiento más sobrio de los personajes o situaciones, manteniendo la estructura paródica sin sacrificar la profundidad analítica.

Para Jitrik (1999), la parodia puede o bien ser pura diferencia de las identidades textuales (en donde se produce un desfiguramiento burlón), o bien ser un producto de una interacción. Nosotros nos centramos en lo segundo, es decir, en la modificación de la lectura, no solo del texto base, sino de las dos instancias: el cambio de lectura del texto A, lleva a ver el texto B de otro modo, como clausura y como reapertura de la lectura. Es decir, aplicado a este caso, el

<sup>46</sup> el siguiente gráfico fue extraído de Genette (1989) en *Palimpsestos* (p.43)

cambio de lectura de los textos clásicos, como lectores feministas, nos lleva a ver las microficciones la subversión de los arquetipos de la mujer abandonada, la mujer rechazada, la *femme fatale* y la mala madre.

También dice Jitrik que

(...) el efecto mayor de la parodia es otro, es neutralizar o suspender los modos de lectura: también neutraliza el predominio del sistema literario en curso. En alguna media lo obliga a revisarse, a repensarse porque inaugura otro sistema aunque ratificando el anterior. Ahora bien, lo lleva a eso no solo en sus términos sino también en sus funciones. (...) el sistema previo se detiene un instante, se piensa a sí mismo; puede volver a continuar, pero ese momento de suspensión es fundamental, porque puede sobrevenir el colapso. (p.11)

En este sentido, lo que colapsa son las formas previas de retratar a los personajes femeninos, y con esto, se re-piensa el sistema literario clásico gracias a estas reescrituras que subvierten a dichos personajes. Jitrik habla de tres niveles de objetos susceptibles de ser parodiados: “en cuanto a personajes, lo que se parodia son algunos de sus rasgos; en cuanto al estilo, se parodian algunos tics, y en cuanto al tema, por lo general hay un sistema de inversión de valores” (p.15)

Decimos que Calvelo parodia los textos clásicos al tomar los personajes femeninos invirtiendo sus arquetipos y roles, recontextualizando, además, el discurso mítico. Pero también en el lenguaje, que es lengua literaria pero no pretende imitar a la lengua del mito, sino que se propone como contemporánea. En este sentido, Hélène Cixous en *La risa de la Medusa* argumenta que el lenguaje patriarcal ha sido históricamente un instrumento de opresión para las mujeres, y que es necesario subvertir ese lenguaje y crear nuevas formas de escritura. En el caso de Calvelo, esta subversión se logra a través del lenguaje paródico (en Hera), irónico (en Pandora), o empático-afectivo (en los casos de Helena, Medea y Penélope).

Reescribir las figuras míticas femeninas con un lenguaje empático-afectivo implica reinterpretar los mitos tradicionales desde una perspectiva que se centra en comprender y representar las emociones, experiencias y subjetividades de esas mujeres, en lugar de tratarlas como meros símbolos o arquetipos rígidos. La reescritura de Calvelo ofrece una visión más cercana y humana, que reconoce su complejidad emocional y psicológica, mostrando sus deseos, miedos, frustraciones y luchas internas. Así, rompe con la distancia emocional que muchas veces caracteriza la narrativa tradicional patriarcal, y da voz a las experiencias internas de estas figuras míticas, creando personajes con los que la mujer del presente pueda

identificarse. Este giro subversivo es una manifestación de lo que Cixous llama *écriture féminine*, una escritura que rompe con las formas tradicionales de representación femenina y ofrece nuevas posibilidades de significación.

Es entonces que retomamos la idea de parodia que opera en las microficciones. Entendemos con Genette que implica un proceso por el cual un texto nuevo transforma un texto previo, con el que está dialogando. El mismo tiene como eje central un cambio que puede ser: lúdico, humorístico, serio, polémico, satírico o irónico. Entender cómo Calvelo reescribe los mitos griegos requiere un análisis de direccionalidad en el sentido de que un texto va a alguna zona semiótica, constituye y se inscribe en un campo de significación. Leer a Calvelo significa releer el texto anterior, lo que implica un compromiso con la ideología (entendida como sistema de creencias) que subyace al texto original. Dicha direccionalidad nos ha llevado a ver las formas en que la escritora transforma antiguos arquetipos de feminidad y discursos míticos literaturizados en las obras clásicas.

### **Análisis de los Mitos Revisitados**

En *Divinas Metamorfosis*, subvierte la figura tradicional de Hera. Elizabeth Frenzel, en su *Diccionario de motivos de la literatura universal*<sup>47</sup>, nos dice al respecto de la mujer rechazada, rol que encarna Hera al ser rechazada por Zeus, prefiriendo este a sus amantes:

Dado que el insulto significa tratamiento despectivo así como la difamación y el oprobio expresados en palabras significa ultraje, una mujer rechazada es una mujer ofendida, que no puede formular queja públicamente, sino que tiene que invalidar a escondidas los reproches a sí misma y reprimir pensamientos de venganza. Como motivo literario la mujer que trata de realizar su destino por su propio esfuerzo aparece ya en aquella primitiva época de formas primarias y elementales, que luego por evoluciones de la civilización se fueron modificando en variantes de más corta duración de validez. Frecuente motivo situacional fue la mujer mayor que, forzada por las menores perspectivas de vida y estimando demasiado, por otra parte, su experiencia de la vida, trata de conquistar a un joven y al ser rechazada vacila menos que otras en pagar su derrota con odio mortal y calmar el dolor de su presunción humillada. La variante de la esposa repudiada se impuso cuando la literatura de crítica social puso también a prueba la eficacia de los derechos adquiridos por el enlace matrimonial y consideró el matrimonio no como la realización asegurada de un deseo sino como institución imperfecta en cuanto a la satisfacción de necesidades. El amor libre y las tesis de sucesión conferían a la mujer un aumento de actividad sin aliviar las condiciones de competencia o sin aumentar la seguridad de éxito. (p.224-5)

---

<sup>47</sup> Frenzel será nuestro marco teórico para este punto.

Dicho rol es subvertido en esta microficción, en la que vemos el paso de la diosa celosa y vengativa, a una diosa que es poderosa, ingeniosa y que usa el arte de la metamorfosis para engañar a su esposo y disfrutar de su sexualidad, dentro del matrimonio, con él. A través de un tono lúdico e irónico, Hera utiliza las mismas estrategias que Zeus tradicionalmente usa para engañarla. Habiendo subestimado o esperado las reacciones vengativas del discurso mítico, no se da cuenta que, quien condensa el poder de la relación es ella.

La parodia irónica surge en el momento en que se toma el mito tradicional clásico de Hera y la reinterpreta. Se amplía, de esta forma, el mundo diegético, ya que la versión irónica que plantea Calvelo añade capas de interpretación o detalles que no estaban presentes en la versión original, y que pueden subvertir o desestabilizar las ideas que su mito clásico presenta. La ironía juega con la transformación del mundo diegético al cuestionar las lógicas internas de los mitos, señalando las contradicciones de los dioses en este caso: ¿Por qué Hera, si Zeus puede, mediante el arte de la metamorfosis, no hacer exactamente lo mismo? Entonces se eleva la crítica respecto a que hay comportamientos naturalizados para los hombres, que no pueden o no deberían hacer las mujeres. El hombre, representado en Zeus, se retrata como poderoso, infiel, y con derecho a poseer a cualquier mujer que desee, mientras que la mujer, representada en Hera, debe permanecer fiel y sumisa a su autoridad.

Esta microficción reescribe el mito de Hera subvirtiendo el mitema, dentro de las modalidades propuestas por Martínez Falero (2013). Por el mito tradicional clásico, se espera que Hera se venga sobre las amantes de Zeus, y no que concrete una venganza contra él; se espera que se mantenga fiel, aunque él no lo sea. Por la microficción, Hera concreta su venganza contra Zeus al mismo tiempo que reclama y vive su sexualidad. Ocurre una inversión del poder tradicional, donde Zeus era famoso por sus infidelidades y su habilidad para transformarse para seducir mujeres, ahora Hera invierte ese poder apropiándose del mismo recurso que usaba Zeus para dominar. No solo se invierte la dinámica de poder en la relación, sino que ridiculiza -a los ojos de los lectores que entienden lo que él desconoce- la arrogancia de Zeus de ser el maestro del engaño, haciendo cómicas sus pretensiones de dominio y libertinaje socavadas por su ignorancia. La metamorfosis, la cual se empleaba para reforzar el poder masculino, se convierte en un instrumento de subversión femenina.

En los textos *Diversas interpretaciones de un mito* y *Helena en la Muralla*, se nos presentan diferentes caras de las *femme fatales*. Por un lado, Pandora sigue siendo la culpable de todos

los males de la tierra, recibiendo prejuicios que se corresponde con la imagen de bello mal retratada por Hesíodo. Por otro lado, Helena es la *casus belli* de Troya. Frenzel dice, al respecto de la *femme fatale* o la diabólica seductora, entre las que menciona a Pandora y Helena, junto a Eva o Circe, como los ejemplos más significativos, que:

Entre las diversas funciones que una mujer puede desempeñar en una relación amorosa, la literatura ha modelado en un esquema creador de tradición también aquella función que confiere a la mujer un atractivo irresistible y un carácter mágico-demoníaco, mediante los cuales ella no sólo vincula consigo eróticamente al hombre, sino que también le desvía de sus intereses y tareas superiores, socava su moral y casi siempre le hunde en la desgracia. Sin embargo esta vinculación no siempre es de índole puramente negativa, sino que con frecuencia es ambivalente, ya que ella depara al hombre seducido un máximo de satisfacción amorosa. (p.337)

Por un lado, el microrrelato de Pandora opera como una parodia lúdica al abordar desde un humor crítico los estereotipos, las lecturas académicas y sociales, y las tensiones ideológicas. Entre las diversas interpretaciones del mito, la de los mitólogos y la de las feministas, está la interpretación de las mujeres feas construida como una “verdad absoluta”, sosteniendo ideas como que la belleza y la inteligencia son excluyentes entre sí, provocando peleas y división entre mujeres. Esta reescritura podría entenderse en la modalidad de combinación de mitemas, al concurrir interpretaciones que, al fusionarse, reconfiguran o reinterpretan la historia original. El humor lúdico de esta microficción se da al combinar, por un lado la interpretación demasiado seria del mito por parte de los mitólogos, mientras las feministas debaten apasionadamente el rol de la mujer dentro del discurso machista, y por último la interpretación de las mujeres feas. Las interpretaciones son discursos que se contradicen, y por el tono ligero con el que se abordan, es posible una reflexión crítica que explora las tensiones entre cómo interpretamos y reconstruimos el mito.

Por el otro lado, el microrrelato de Helena, podría leerse como paródico en el régimen que considera Genette “serio”, porque, a través de la ironía desenmascara los tropos patriarcales de la culpabilidad de las mujeres y los efectos de la mirada masculina sobre quienes consideran “objeto de deseo”. Con un tono crítico estas microficciones vuelven sobre sus experiencias sensibles, como mujeres -como seres autónomos cuya existencia no está determinada para “ser para el hombre”, es decir, su vida tiene valor independiente, y no es accesorio de los personajes masculinos- y , víctimas de narrativas de las que no tienen concurso alguno, solo aceptación del rol impuesto. Helena, desde su posición en la muralla, busca con ansiedad a sus hermanos, pero todos (lectores, narrador, Príamo, Homero) sabemos que están muertos, y este

conocimiento crea una tensión trágica, el narrador se muestra indulgente hacia Helena. No se trata de una parodia cómica, sino de una parodia seria que cuestiona los juicios morales que se le han impuesto a Helena, pero que aquí se la presenta como una figura inocente, vulnerable, atrapada en su ignorancia y dolor. No se busca ridiculizar el mito, sino presentarlo de una forma empática y crítica. La ironía en este microrrelato tiene un tono solemne, al mostrarse el narrador benévolo hacia Helena, con una comprensión que ella no posee. Existe un destino inevitable de los personajes, tal y como en el género épico, y una conciencia de la falta de control sobre este, como en la poesía trágica. El tono serio genera un distanciamiento, haciendo que el lector contemple la impotencia de Helena y reflexione sobre la condición humana. La modalidad de esta reescritura alterna la analogía respecto de la estructura del relato, añadiendo capas de significado que enriquecen al personaje de Helena, humanizándola, con la adición de mitemas, al reinterpretar la reacción de la Helena homérica al darse cuenta de la ausencia de sus hermanos, explorando la interioridad de Helena mientras está en la muralla.

Tenemos bajo el mismo arquetipo de la mujer abandonada a Medea y a Penélope. Dice Frenzel:

El motivo del hombre entre dos mujeres aparece antes en la literatura y con más frecuencia en el curso de su evolución que el opuesto de la mujer entre dos hombres. Esto guarda relación por una parte con la posición social de la mujer, que en tiempos antiguos desempeñaba una función meramente pasiva y no era consultada en sus afectos y deseos, de modo que raras veces podía darse tal alternativa (...) Con qué naturalidad se admitía en la antigüedad la inclinación de un hombre hacia varias mujeres, lo revela la Odisea (s. VIII a. de C.), que hace pasar a Ulises, a pesar de toda la nostalgia y de la añoranza por su mujer Penélope, un año junto a la maga Circe y siete junto a la ninfa Calipso, mientras que de Penélope, que espera su regreso, se relata con la misma naturalidad la fidelidad conyugal que ella le guarda y su resistencia a los pretendientes. El motivo no llega aquí a su total desarrollo en tanto que el andariego héroe no se vea enfrentado propiamente a una elección, ya que la lejana esposa tiene que seguir siendo para él de momento un ídolo inalcanzable. En el caso de Jasón (Eurípides, *Medea*, drama, 431 a. de C.; Apolonio de Rodas, *Los Argonautas*, s. III a. de C.) se trata no tanto de elección entre dos mujeres cuanto de sustitución de un afecto por otro; Jasón, para casarse con la hija del rey Creonte, repudia finalmente a su mujer Medea, después de haberle ayudado ésta a conquistar el vellocino de oro, haber huido con él, haberle protegido de peligros y haber vivido con él largos años en feliz matrimonio. (p.158-9)

Ambas mujeres no solo sufren el abandono, sino las consecuencias del mismo. Cada una de sus microficciones va a explorar este abandono y las formas de reaccionar de ellas. Medea de *La terrible Medea* tiene una mezcla de ser la mujer abandonada, una *femme fatale*, pero sobre todo pesa en ella, además del discurso de la culpabilidad, el arquetipo de mala madre. Ella obra en venganza de Jasón al matar a su prometida. La venganza es esperada dentro del arquetipo,

y Medea está lejos de ser un personaje pasivo que no reaccione. Esta microficción, sin embargo, invierte el mito trágico compuesto por Eurípides, mostrando un conflicto diferente: ella no quiere matar a sus hijos. Tiene el corazón de una buena madre atrapado en el destino de la mala madre. Tal cosa no ocurre en su mito original, sino que es una invención de Eurípides. La encontramos, entonces, sumida en la fuerza superior del poeta, cumpliendo el destino que ha elegido para ella. Esta parodia, como las anteriores, cumpliría con el régimen serio y polémico teniendo en cuenta la autoconciencia del texto y la metateatralidad.

Medea se dirige directamente a su creador para intentar evitar su destino. Este tipo de interacción entre personaje y autor rompe las reglas tradicionales del teatro y la literatura, al hacer los personajes conscientes de su creación. Pero Medea, consciente de su rol en la tragedia, resiste al destino que le ha impuesto el poeta. Este giro irónico cuestiona el poder del autor y la inevitabilidad del destino trágico. Medea expresa su voluntad de cambiar la historia, busca su autonomía, sin embargo, la tragedia, al estilo clásico, no ofrecerá salida posible. Cualquier petición de Medea será en vano, pero su mero intento muestra una dimensión humana, la desesperación de querer evitar que aquello ocurra. Esta microficción critica las convenciones del género trágico y cuestiona la responsabilidad ética del autor, al tener este control absoluto sobre la vida de sus personajes. Mediante la modalidad de subversión del mitema, al reconfigurar a Medea como víctima de la narrativa más que como una villana o una figura monstruosa, y analogía respecto de la trama, por medio de la metafiction que interrumpe el poema trágico.

En cambio, en *Penélope, la reina de Ítaca*, se plantea un escenario que tiene, a diferencia de los anteriores, mucho potencial de ser considerado una parodia. Penélope en su representación clásica es epítome de fidelidad y pasividad. Durante años espera el regreso de Ulises, protegiéndose de los pretendientes con su red de engaños. Sin embargo, este rol se invierte. Nadie sabe dónde quedó aquella mujer paciente, fiel, que teje y desteje esperando a Ulises de la que nos cantó Homero. La mujer que se presenta en esta microficción es empoderada y vengativa. Pero incluso también se plantea otro Ulises, uno que se presenta en un estado vulnerable, en el que o no sabe, o no puede (en este mismo apartado que citamos, Frenzel dice que: el hombre aparece, por su indecisión, casi siempre como un tipo blando, débil, incluso tal vez poco de fiar (p.159), una subversión completa del papel que ocupa Ulises tradicionalmente).

Penélope es un personaje activo que asesina a los pretendientes, asumiendo el papel de héroe, rol que le correspondería a Ulises. Se parodian los tradicionales roles del género épico, donde el hombre es el que actúa y la mujer la que espera. Esta microficción no juega simplemente con esta inversión, sino que reflexiona sobre la falta de agencia tradicional que posee Penélope, haciendo que la reescritura ponga de relieve su capacidad para tomar decisiones y controlar su propio destino. Ulises, tanto en la microficción (no puede) como en el poema (no sabe), no es el héroe astuto y capaz de *Odisea*, sino un héroe vulnerable y perdido, mostrando que incluso el más grande e ingenioso de los héroes clásicos puede fracasar en lo más esencial: regresar a su hogar. En lugar de ser Ulises quien sortee los peligros para regresar a Ítaca, Penélope asume el rol de viajera en busca de su esposo perdido. La ironía sobre Ulises critica las expectativas masculinas en los relatos heroicos, exponiendo las fallas y la vulnerabilidad de un personaje tradicionalmente idealizado, mientras que Penélope, de la esposa fiel y pasiva, se transforma en la figura heroica. Subvierte el género épico y *Odisea*, su obra base, ya no se trata del regreso del héroe tras haber logrado gloria y fama, sino del viaje de la mujer para restaurar el orden en su vida. Penélope al asumir un papel violento y activo, cuestiona el lugar de las mujeres en los relatos heroicos, y se eleva como una crítica sobre cómo las mujeres han sido representadas en la literatura, mostrando que sí, pueden ser símbolos de virtud y fidelidad, pero también agentes de cambio y acción. Otro aspecto que parodia esta microficción es la conversión de Penélope en la asesina de sus pretendientes, generando una profunda crítica sobre el poder y la justicia. Mientras en la *Odisea*, Ulises mata a los pretendientes para restaurar su poder en Ítaca, Penélope lo hace para recuperar su vida. La reescritura, por analogía respecto de la estructura del relato, mantiene la estructura del mito original, pero subvierte los mitemas en los roles de los personajes.

### **Feminismo y ginocrítica en la escritura de Patricia Calvelo.**

A través de la parodia, variando el tono según el tema, Calvelo ha logrado humanizar a personajes femeninos de la mitología griega, mostrándolas bajo una nueva perspectiva, como seres de complejidad emocional y psicológica. Parodiar estilos, fuentes clásicas y representaciones tradicionales de dichos personajes se entendería como un acto de resistencia, y al hacerlo, Calvelo no solo reclama un espacio del canon literario, sino que crea un nuevo lenguaje/estilo literario que permite la representación plena de la experiencia femenina.

Parte de su estilo fue utilizar el recurso de la ironía, tanto en sus formas divertidas (las exageraciones en el microrrelato de Hera) como en las tristes (en el microrrelato de Helena, reiterando que todos sabemos lo que Helena no). Como herramienta de la parodia, Calvelo realiza un revisionismo feminista irónico y empático porque, sin cambiar radicalmente los discursos míticos/clásicos, cambia la estructura de los mismos a través de la focalización o explorando la interioridad de los personajes, logrando así agregar significado y complejidad al mito de cada mujer que ha reescrito.

Como hemos visto, lo paródico y lo irónico tienen una función crítica y a la vez liberadora. Al tratar mitos que históricamente han sido narrados por hombres y desde una perspectiva masculina, la ironía permite exponer las contradicciones inherentes en estos relatos: preguntarse por qué Hera siempre tiene que ser la mujer engañada y no la que engaña, o qué sintió Helena cuando vio que sus hermanos no fueron a rescatarla. El tono irónico también nos confiesa que no siempre los personajes femeninos tienen agencia sobre sí mismos como le ocurre a Medea, cumpliendo la voluntad del poeta. La ironía revela lo absurdo, entendido desde nuestros tiempos, de culpar a personajes como Pandora de todos los males del mundo, o presentar a Penélope como la esposa ideal que espera pacientemente a su marido. Es Luce Irigaray quien sostiene que los mitos han configurado a la mujer como el "otro" del hombre en *Este sexo que no es uno*, porque figuras femeninas como Helena o Pandora, han sido construidas como causantes de caos y destrucción. Calvelo subvierte estas narrativas patriarcales, desde adentro, es decir, revisitando los mitos y las obras clásicas sin desmantelarlos por completo o radicalmente, y explora las emociones y las angustias de estos personajes femeninos, desde la traición de la que es objeto Medea hasta el abandono que sufre Penélope, despojando a las heroínas de sus "títulos, cetros y coronas"<sup>48</sup> y las vuelve auténticas mujeres, comprendidas en su compleja y humana interioridad, al mismo tiempo que es posible cuestionar los arquetipos, roles sociales y expectativas de género. Calvelo se ha apropiado de las figuras femeninas tradicionalmente representadas como víctimas, monstruos, culpables, y les otorga agencia y complejidad emocional.

Entre estrategias lúdicas entrelazadas con temáticas serias, Calvelo se concentra en revisar estos personajes femeninos que fueron en las fuentes clásicas minimizados, como Hera y su

---

<sup>48</sup> En referencia a Victor Fournel cit. en Genette (p.33), acerca de la primera preocupación de un parodista.

agencia, o tergiversados, como por ejemplo la angustia de Medea al ser traicionada por Jason, o la complejidad de las emociones de Penélope al sentirse abandonada por Ulises.

Teniendo en cuenta que nos posicionamos dentro de la crítica literaria feminista, el estilo irónico de Calvelo no nos lleva a una simple y llana relectura de los mitos clásicos por la simple operatividad de recurrir a los mitos como economía de espacio dentro del género de la microficción. Se trata de una verdadera crítica del patriarcado que ha controlado las narrativas, los discursos y las representaciones de estas y muchas más mujeres en la literatura.

La ironía es una forma de discurso muy afilada, y es un vehículo para expresar la rabia femenina, permitiendo expresar de manera indirecta y sutil, sin dejar de ser crítica, las frustraciones, injusticias y opresiones históricas que las mujeres y sus representaciones literarias han sufrido. Por medio de la ironía, se puede hacer catarsis de tales emociones intensas como lo son los celos, el enojo, la impotencia, que en la superficie parecen aguas mansas, pero desde lo profundo emergen las sirenas que cargan con el poder y la agresividad simbólica.

La ironía actúa, por un lado, como una herramienta feminista para dismantelar la visión simplista y estereotipada de las mujeres, al mismo tiempo que se revalorizan sus vivencias desde un lugar de empatía y comprensión.

El contexto cultural y social es clave para una escritora de microficciones que reescribe mitos clásicos, ya que este le permite reinterpretar a las figuras mitológicas desde una óptica contemporánea.

En *Los prisioneros de la torre* (2011), Elsa Drucaroff analiza la literatura argentina desde la dictadura de 1976 hasta principios del siglo XXI, dividiendo a escritores y escritoras en generaciones según su nacimiento: la primera generación (1970-1980), segunda generación (1980-1990) y tercera generación (1990-2000). A cada generación le corresponden ciertas características temáticas y estilísticas, y cada una responde a sus contextos históricos, pero todos forman parte de la NNA (nueva narrativa argentina). Estos jóvenes escritores, que comenzaban a publicar su literatura a partir de los 90' se caracterizan por un cambio en la entonación:

La entonación es eso que más conecta al lenguaje con las vísceras, el cuerpo, el contexto inmediato, la valoración o actitud ante lo que nos rodea. Gritar, susurrar, acusar,

quejarse, ordenar, proclamar, denunciar, explicar, dudar, bromear, ponerse serio, todo eso se manifiesta también con los tonos de la voz y la literatura también hace sonar entonaciones de papel. La narrativa anterior entona grito, acusación, proclama, denuncia, reflexión, explicación sesuda; si bromea es con un fin serio: criticar y denunciar; si juega (como jugaron, cada uno a su modo, Cortázar o Borges), es para hacer preguntas filosóficas que no son juego. Serio concierto sinfónico que inevitablemente tendrá timbales en su parte culminante: ésa es la música de gran parte de la buena literatura anterior. La nueva se toma menos en serio. Predomina la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio. (Drucaroff, p. 21-2)

Es posible encontrar la entonación hasta en las obras más serias, sostiene Drucaroff. Y siempre se establece una distancia irónica o autoirónica acerca de lo que se está contando, “la voluntad que poseen quienes narran de no utilizar el poder que les da su posición distanciada para consolidar un «mensaje» sólido y seguro que explique por qué ocurre lo que ocurre, o de qué modos podría evitarse.” (p.22). Los escritores de la NNA escriben desde la sensación del absurdo de las injusticias del mundo.

Las microficciones de Calvelo comparten la conciencia de la opresión, es lo que une a todas estas mujeres, vinculada a estereotipos femeninos: ya sea a través de la conciencia del juego del engaño (Hera, la mujer que perdona), la conciencia de cargar con los males del mundo (Pandora, la mujer curiosa), la conciencia del autor (Medea, la mujer que calla y acata), la conciencia de su papel dentro de la guerra y la vanidad masculina (Helena, la mujer objeto), o la conciencia de los roles de género (Penélope, la mujer que espera). Ya Adrienne Rich sostenía que los mitos tradicionales han encerrado a las mujeres en roles predeterminados, como el de la madre sacrificada, la esposa fiel, o la figura seductora y peligrosa. Sin embargo, esta conciencia de la opresión en todas ellas se manifiesta como una experiencia individual, no social. No se traduce en una reivindicación colectiva. Es más, en Helena y Medea, sólo se traduce en reconocimiento y “aceptación”. Es una conciencia que surge desde lo personal y privado, vinculada a las relaciones afectivas (Hera en la dinámica de celos y metamorfosis con Zeus; Medea en la manipulación emocional de Jasón y, luego, de Eurípides; Helena en ser trofeo de guerra en general, y de Príamo en particular; Penélope entre la espera de Odiseo y el acoso de los pretendientes). Este tipo de conciencia individual subraya la soledad con la que cada mujer enfrenta su realidad. No hay conexión directa con otras mujeres, son poderosas pero solitarias, atrapadas en sus propias circunstancias.

Sin embargo, el hecho de que estos personajes femeninos se desvistan de los roles tradicionales y arquetípicos, tomando un aspecto auténtico y humano, complejo, pueden leerse como denuncia sobre un estado social de las mujeres. Sobre todo, porque este tipo de escritura no ocurre de manera aislada.

Es importante destacar el impacto de estas reescrituras en el canon literario y mitológico, y su capacidad para desestabilizarlo. Incluso a principios de la década de 1990, no era fácil publicar este tipo de obras, debido a que estas revisiones de los mitos han generado reacciones y rechazos, vistas muchas veces como blasfemas, evidenciando el poder duradero de estas narrativas sobre la mentalidad colectiva.

Como citábamos a Watkins en el marco teórico, una mujer con objetivos explícitos en la literatura clásica era considerada una "forastera", y su trabajo "poco profesional". La incorporación de mujeres escritoras y académicas en los estudios clásicos ha sido lenta pero significativa, marcada por resistencias institucionales y transformaciones ideológicas impulsadas por movimientos feministas. Históricamente, los estudios clásicos fueron dominados por perspectivas androcéntricas, relegando o estereotipando las voces y experiencias femeninas. Durante gran parte del siglo XIX y principios del XX, las mujeres tenían un acceso limitado a la educación superior en disciplinas como la filología o la historia antigua, y aun cuando lograban ingresar, enfrentaban dificultades para obtener reconocimiento o alcanzar posiciones de prestigio. La segunda ola del feminismo, entre las décadas de 1960 y 1980, fue clave para abrir el camino en las humanidades, impulsando una revisión crítica de la cultura patriarcal en los textos clásicos. Autoras como Adrienne Rich y Hélène Cixous defendieron la necesidad de explorar una "escritura femenina" que no reprodujera las lógicas dominantes masculinas.

En Argentina, escritoras como Griselda Gambaro y Luisa Valenzuela comenzaron a reinterpretar personajes mitológicos desde ópticas críticas, desafiando los estereotipos femeninos sumisos u ornamentales, lo cual influyó tanto en la literatura como en los estudios académicos. Aunque la crítica literaria y los estudios clásicos inicialmente subestimaron estas reescrituras, considerándose recreaciones creativas en lugar de aportes académicos serios, la creciente inclusión de mujeres en la academia ha enriquecido la metodología de estos estudios, permitiendo enfoques interdisciplinarios que involucran crítica literaria, psicoanálisis y estudios culturales. Escritoras como Margaret Atwood o Prat Barker, que reescriben mitos,

ahora son tomadas más en serio por la crítica, pues su trabajo invita a reflexionar sobre la identidad y el poder a través de la lente del mito. Tanto por los avances en la literatura como en los espacios académicos, por la prueba del tiempo, se ha demostrado que el feminismo no es una amenaza para la erudición, sino un aporte valioso que enriquece el campo. Aunque las reescrituras de mitos no han alcanzado una amplia difusión comparable a los textos originales, es innegable que estas obras han adquirido el estatus de subgénero, contribuyendo a la creación de un canon alternativo que desafía las estructuras patriarcales. Estas reescrituras ofrecen una mirada crítica sobre la construcción de los roles de género y desmantelan la pretendida universalidad de la ideología androcéntrica. Además, la popularidad de estos textos refleja el deseo de las lectoras de encontrar representaciones femeninas más inspiradoras y realistas. Así, Calvelo y otras autoras logran subvertir la ideología patriarcal presente en los mitos originales, ofreciendo versiones alternativas que deconstruyen la hegemonía de los relatos que han marginado y despojado de poder a las mujeres.

La escritura de mujeres argentinas a partir de la década de los 80 experimenta una gran transformación (una doble lucha) debido a los eventos locales e internacionales, porque por un lado tenemos la segunda ola del feminismo (1960-1980), y por el otro en 1983 se va a regresar a la democracia en la Argentina. Durante este periodo las escritoras mujeres buscaban redefinir el rol de la mujer en la literatura y en la sociedad, cuestionando los roles de género tradicionales y las narrativas dominantes,

Las formas estilísticas que tienen las escritoras después de la década de los ochenta es muy variada: hay una hibridación de géneros (combinando lo narrativo con lo poético, el realismo y el fantástico, desdibujando las fronteras de los géneros, como por ejemplo *La sureña* de Ana María Shua, 1984), se experimenta con el lenguaje a partir del uso consciente de la palabra (sobre todo en los géneros breves como la poesía o la microficción, como en *De noche soy tu caballo* de Luisa Valenzuela, 1982), se juega con la figura de la fragmentación (un fantasma de la dictadura, reflejando no solo una crisis de identidad personal sino también colectiva, como se ve en *El nombre* de Griselda Gambaro, 1974). Del otro lado del estilo, se pueden encontrar temáticas variadas, muchas marcadas por las cuestiones de género, la sexualidad (deseo femenino, erotismo), el cuerpo, la maternidad, las relaciones de poder, la identidad, y demás temas sociales y políticos (del contexto de postdictadura se aborda el tema del trauma y la memoria). Sobre este proceso de escritura se revisa y se reescriben mitos, historias y arquetipos

femeninos, como por ejemplo *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1984), que vuelve sobre varias temáticas ya mencionadas.

Recordemos que para Kate Millett, los mitos no son solo relatos antiguos, sino dispositivos ideológicos que contribuyen a legitimar las jerarquías de género. Al reproducir la idea de la superioridad masculina y la pasividad o peligrosidad femenina, los mitos se convierten en herramientas culturales que normalizan la desigualdad. Este enfoque se inserta en su crítica más amplia a las políticas sexuales, que ella define como la manera en que las relaciones de poder entre los sexos están estructuradas y representadas en la cultura.

Entonces, la reescritura de mitos es una de las estrategias de las escritoras a partir de los 80. Estas reescrituras tienen un carácter subversivo de los relatos míticos tradicionales, dándoles un nuevo sentido desde una perspectiva feminista; esto implica una cuota de intertextualidad. Pero no es la única estrategia, teniendo en cuenta que es una característica general de la NNA, la ironía y el humor también será una estrategia de las escritoras para con sus obras.

En conclusión, la obra de Calvelo se inscribe firmemente en la tradición femenina de reescrituras míticas, un linaje de escritoras que han tejido nuevas voces y perspectivas a partir de los relatos clásicos, revelando y cuestionando las estructuras patriarcales que han silenciado a las mujeres durante siglos.

## CONCLUSIÓN

El punto de partida de nuestra investigación fue considerar, como lo hacía, entre otras, Simone de Beauvoir (1949), que los mitos griegos son relatos patriarcales porque expresan valores e ideologías que consolidan la mirada masculina y refuerzan un orden social jerárquico. Fueron y son herramientas fundamentales del patriarcado para adoctrinar a las mujeres.

Los mitos contienen una gran diversidad de arquetipos femeninos, Sue Blundell (1995), sostiene la existencia de tres categorías de mujeres: diosas, humanas y monstruos. En contraste, Pomeroy (2011) introduce categorías más socioculturales: diosas, esposas, putas y esclavas. Smith (1992) simplifica esta dicotomía entre mujeres malas y buenas.

De cualquier modo, la existencia de esa diversidad permite múltiples reinterpretaciones narrativas, con aplicaciones sociales y políticas contemporáneas. De hecho, la investigación ha identificado varias razones por las que los mitos griegos son un terreno fértil para la adaptación feminista. Esta tesis se ha centrado en cómo las adaptaciones contemporáneas de personajes femeninos desafían o perpetúan los binarios morales. Bajo la posibilidad de volver al mito para explorar áreas de las que se sabe muy poco, las reescrituras resultan atractivas para las escritoras feministas, ya que les permiten visitar y reinterpretar una amplia gama de arquetipos femeninos, abordando cuestiones de identidad y género desde una perspectiva contemporánea. En ello, además, no sólo transforman el relato mítico literaturizado, sino que aprovechan sus intersticios para, sin modificarlos en lo formal, ampliarlos y crear nuevas interpretaciones.

En el primer capítulo dedicado a la obra de Patricia Calvelo, se demostró que, aunque en las fuentes clásicas Hera es subordinada a Zeus a través del matrimonio, su relación no se ajusta cómodamente a una dominación patriarcal porque Hera ofrece resistencia. Resentida ante una estructura que le quita poder y agencia, no acepta pasivamente el rol tradicional de esposa y madre. En el "Engaño de Zeus" del Canto XIV, Hera utiliza su poder sexual para manipular a Zeus, consciente de ser objeto de la mirada masculina, pero lo aprovecha a su favor para desviar la atención de su marido del conflicto. En la microficción analizada, recuperando ese carácter de la diosa, el engañador es engañado. Como la mayoría de las mujeres contemporáneas, Hera navega la estructura patriarcal con lo que hemos llamado como astucia femenina, es decir, manipulando a Zeus mismo (el hombre), quien ignora que está siendo vencido bajo sus propias reglas, como ocurre en la *Ilíada*.

El segundo capítulo explora a Pandora, creada por Zeus como la mujer ideal, con Hermes dándole una naturaleza malévola, convirtiéndose en el "bello mal" que carga con la culpa de los males del mundo. Esta figura denuncia la anti sororidad, enfrentando mujeres entre sí. Con un tono irónico, el mito de Pandora busca trascender la vigilancia y el castigo impuestos a las mujeres por otras mujeres y por ellas mismas. Pandora, en su silencio, ofrece una resistencia pasiva, preservando su interioridad. Su actualización contemporánea en la escritura de Calvelo denuncia la perpetuación de la rivalidad entre mujeres. El estereotipo que presenta apariencia física y la inteligencia como características mutuamente excluyentes está profundamente arraigado en una lógica patriarcal en la que la mujer tiene funciones de compañera sumisa o

decorativa y superficial, mientras que quien no cumple estos principios resulta un peligro para la humanidad toda. Al mismo tiempo, refuerza la competencia entre mujeres, socavando los vínculos de solidaridad y apoyo mutuo que podrían surgir si se reconocieran en toda su diversidad, rompiendo así con las expectativas y roles impuestos socialmente.

En consonancia, el tercer capítulo analiza a Helena, "el bello mal" y causa de la guerra, presentada como objeto del deseo masculino. Príamo, los caudillos y Homero la observan bajo una mirada erótica, perdonándola no sólo por su belleza, sino porque su figura es esencial para justificar otras narrativas heroicas. Su destino está controlado por una narrativa patriarcal que incluso sacrifica a sus hermanos para impedir que la rescaten de Troya. se expresa así un proceso actualmente persistente de culpabilización de la víctima, mecanismo clásico de responsabilización femenina por las consecuencias del deseo masculino y los conflictos entre varones. A pesar de ser una pieza pasiva en los juegos de poder masculinos, la mujer, por su atractivo o decisiones, es presentada como culpable de los actos que otros cometen, trasladando la responsabilidad de la violencia hacia ella en lugar de a quienes ejercen el poder o la agresión.

En el cuarto capítulo, Medea cumple con las expectativas de esposa y madre, pero Jasón la abandona de todas formas. Su "terribilidad" surge de un sistema que la oprime, empujándola a cometer actos atroces. La narrativa despierta empatía al mostrarla atrapada en una estructura legal y social que le falla. Medea, uno de los personajes femeninos más temidos, es presentada llorando y desesperanzada, atrapada en una narrativa patriarcal que primero la crea y luego la condena. Denuncia así un sistema que moldea a la mujer a través de estereotipos, a veces incluso contradictorios, y luego la condena: la "terribilidad" femenina es resultado de la acción de los hombres, de una opresión estructural. En este sentido, algunos estereotipos contemporáneos de la figura de Medea siguen vigentes, entre ellos, el de la "mujer vengativa" o "madre destructiva", que refleja el temor a la mujer que no se somete pasivamente al abandono o la traición, y que, al rebelarse, es demonizada. Mujeres "desquiciadas" que se terminan saliendo del rol tradicional de la madre amorosa y sacrificada por la fuerza de los hombres (el abandono de Jason, la escritura de Eurípides). Su destino, el de la mujer, está ya escrito, y es en cualquier caso trágico.

El quinto capítulo analiza a Penélope, la figura de la virtud por excelencia, protectora del *oikos*, también abrumada por un sistema que no la protege ni garantiza la seguridad de su familia. Es notable cómo Penélope, el epítome de la virtud en la mitología griega, se convierte en asesina, tomando la justicia por su mano cuando el sistema patriarcal ignora su llamado. Además, salva a Ulises, subvirtiendo el rol del héroe. Esta reescritura de Penélope, en primer lugar, se opone al estereotipo contemporáneo de la mujer empoderada que se convierte en peligrosa cuando toma el control de su destino. Este estereotipo aparece en figuras contemporáneas de mujeres que, al enfrentar la injusticia, son retratadas como violentas o fuera de control, una narrativa que refleja el miedo a la mujer que no espera ser salvada ni protegida, sino que actúa por su cuenta. En el microrrelato de Calvelo, en cambio, Penélope está en control de sí, e incluso cumple con el ritual materno de besar la frente de su hijo. Libertad y control no se oponen, sino al contrario. Esta nueva mujer asume un rol activo en la defensa de su familia y su propia justicia, alineándose con representaciones contemporáneas que desafían, en fin, tanto las expectativas de dependencia y vulnerabilidad como las de locura y desesperación.

En los poemas clásicos, las representaciones de mujeres solían reflejar una cierta aceptación social, en parte porque la mayoría de los poetas eran hombres y su público también estaba compuesto, mayoritariamente, por varones. Un ejemplo claro de misoginia lo encontramos en Hesíodo, especialmente en el mito de la creación de Pandora. Sin embargo, no es posible afirmar con certeza que todos los poetas expresaran un odio hacia las mujeres. Muchos, de hecho, profesaban amor por ellas en sus obras. No obstante, los textos clásicos revelan una interdependencia entre lo masculino y lo femenino, como puede observarse en los poemas de Homero, no solo las mujeres suelen ser representadas como objetos de deseo desde la perspectiva masculina, sino que lo femenino debía ser controlado/contenido para preservar el orden social. Estos relatos forman un corpus homogéneo que perpetúa estereotipos patriarcales: las imágenes de las mujeres se utilizaron para culparlas, advertirlas, confinarlas, minar su autoestima y talentos, borrar su historia y, al mismo tiempo, idealizarlas bajo ciertas condiciones. El mito, en este contexto, ha sido un poderoso aparato para reforzar esta concepción, ejemplificando y legitimando la subordinación universal de las mujeres frente a los hombres.

Asimismo, los mitos griegos y las fuentes clásicas que los literaturizan se han convertido en los cimientos de la literatura occidental, construyendo una base de temas y personajes. Al haber sido escritos por hombres, estos textos se narran desde una perspectiva masculina, registrando desde su punto de vista los eventos en los que ellos son los héroes y principales actores.

Las reescrituras feministas responden a las reivindicaciones actuales de los movimientos feministas que buscan expandir los horizontes de lo que significa ser mujer y romper los roles normativos de género. Así, personajes como Hera, Pandora, Helena, Medea y Penélope se convierten en metáforas de mujeres contemporáneas que lidian con expectativas contradictorias y discursos/narrativas patriarcales impuestas. Además, invitan a una reflexión colectiva, abriendo espacios para que los lectores cuestionen las normas que rigen sus propias vidas y sociedades. Las reescrituras de mitos griegos por autoras como Calvelo funcionan como herramientas tanto críticas como creativas. Estas obras dialogan con el pasado, pero también desafían el presente. En lugar de ceder ante las tradiciones conservadoras que el mito intrínsecamente representa, esta tesis sostiene que los mitos pueden y han sido reformulados para abordar las preocupaciones feministas contemporáneas. En un contexto donde los feminismos impulsan transformaciones sociales, estas reescrituras no solo ofrecen nuevas interpretaciones de los mitos clásicos, sino que también inspiran cambios en la manera de concebir los roles de género y las relaciones de poder en la sociedad actual.

Esta investigación partió, precisamente, del análisis de la representación y justificación de los roles de género en estas obras clásicas, para entender cómo los mitos han moldeado las concepciones sobre el género. Sin embargo, los mitos presentan a mujeres que, aunque encarnan roles estereotipados, a menudo trascienden los límites de lo permitido, ofrecen fisuras que permiten cuestionar los roles tradicionales y explorar las tensiones entre la identidad femenina y las expectativas sociales.

La literatura que revisita los mitos griegos desde una perspectiva feminista genera un profundo impacto cultural al cuestionar las estructuras patriarcales presentes tanto en los relatos antiguos como en la sociedad contemporánea. Estas reescrituras establecen un diálogo con los

movimientos feministas actuales, promoviendo nuevas formas de concebir la identidad femenina, más allá de las dicotomías tradicionales. Los lectores pueden apreciar la originalidad con la que estas obras se apropian de las figuras míticas para dar voz a luchas contemporáneas. Sin embargo, estas revisiones también han sido objeto de críticas por sacrificar, en ocasiones, la fidelidad al mito original en favor de una interpretación política más alineada con las preocupaciones del presente.

El lector ideal o *in fabula* de las obras de Calvelo es aquel capaz de leer críticamente, detectando las intertextualidades con los mitos originales y apreciando la subversión de los estereotipos que la autora propone. Este lector debe: reconocer las versiones clásicas para comprender los desplazamientos que introduce la reescritura feminista, leer activamente con apertura hacia formas no normativas de representación de la feminidad, y dialogar con los textos desde su contexto actual, separando las tensiones entre el pasado y el presente. En la obra de Calvelo, la autora construye lectores que no solo estén dispuestos a aceptar las reescrituras, sino que también las deseen, es decir, que se despierte en ellos las ganas de consumir más historias que den voz a las experiencias sensibles femeninas de los personajes de las mitologías en general, los cuentos de hadas, el folclore, entre otros.

Aunque la reescritura mítica que propone Calvelo puede ser leída por quienes no conozcan el mito original, la experiencia de lectura será distinta. Para un lector que ya está familiarizado con el mito, la reescritura ofrece una capa adicional de profundidad, como hemos visto, ya que permite identificar las variaciones, subversiones o reinterpretaciones que el nuevo texto introduce en relación con el relato tradicional. Este lector ideal puede captar los giros narrativos que resignifican los personajes y sus roles, y su valor simbólico: las implicaciones críticas. Un lector lego, en cambio, puede disfrutar de la reescritura en el relato de Pandora, que brinda toda la información narrativa necesaria, o en el de Hera, pero no así en aquello que significan una transformación narrativa (Penélope y Medea) o una interiorización cuya comprensión requiere del conocimiento de la historia (Helena).

El hipertexto de Calvelo, en tanto microrrelato, no presenta los elementos suficientes para funcionar de manera autónoma respecto del hipotexto mítico y, desde ya, algunas sutilezas o ironías relacionadas con la ruptura o continuidad se pierden irremediabilmente en una lectura no especializada.

Calvelo en sus microficciones conserva casi la totalidad de los elementos míticos de las fuentes que reescribe. Conservar algunos aspectos del mito permite conectar el pasado con el presente, mientras explora a través de las focalizaciones la interioridad de los personajes femeninos, mostrando que las luchas por la identidad femenina son tan antiguas como vigentes a partir de pequeños indicios que plantean los poetas (El engaño a Zeus de Hera, la elusividad de Pandora, la duda de Helena al no ver a sus hermanos mientras realiza el catálogo de los héroes, los monólogos de Medea en los que se debate qué hacer con sus hijos, la actividad nocturna de Penélope tejiendo y destejiendo su red de engaños). La preservación de ciertas figuras también facilita el diálogo crítico con la tradición.

A través un lenguaje poético condensado (característico de la economía verbal de la microficción), de la fragmentación de episodios de las obras clásicas, interrumpiendo tales

narraciones in *media res*, sin cambiar radicalmente los mitos, focaliza el punto de vista en la interioridad femenina de tales personajes explorando su subjetividad, cuestionando las expectativas sociales impuestas a ellas (y a las mujeres) a través de la ironía y la parodia, y contrayendo empatía hacia estas figuras marginales, tradicionalmente relegadas o estigmatizadas. A través de recursos como la parodia, las escritoras mujeres encuentran la oportunidad de dismantelar roles tradicionales y construir personajes que reflejen su propia experiencia sensible, abriendo camino a nuevas formas de ser mujer, más allá de las imposiciones culturales heredadas.

El uso de la parodia y la ironía en estos textos también puede interpretarse como un intento de emancipación literaria. No solo se aborda críticamente las fuentes clásicas, sino que se afirma una autonomía creativa. Al parodiar los textos patriarcales, no solo se reescribe su contenido, sino que también se reivindica el acto mismo de escribir y contar historias desde una perspectiva femenina. Esto es crucial porque la mujer, desde su profesionalización en la escritura, ya no es solo una representación literaria, sino un sujeto activo en el proceso creativo, capaz de producir significados culturales. Como señalaban Sandra Gilbert y Susan Gubar, la capacidad de escribir y de producir significado cultural, monopolizada antiguamente por los hombres (lo que les daba el control del discurso, de las narrativas y, en última instancia, el poder simbólico), es trastocada por las mujeres escritoras que se han atrevido a tomar la pluma, invadiendo un espacio, un territorio, hasta entonces considerado masculino. La parodia permite así la apropiación de ese territorio y abre un espacio para la contestación y la creación.

Las autoras que se dedican a esta labor no solo desafían los estereotipos impuestos, sino que reconfiguran el lenguaje y los símbolos con los que se narran las historias de las mujeres, creando espacios donde puedan ejercer su propia agencia y experimentar su subjetividad de manera más compleja. Autoras feministas como Adrienne Rich, Hélène Cixous y Luce Irigaray han destacado cómo estas construcciones simbólicas moldean la percepción colectiva de las mujeres, configurando sus vidas desde una lógica de dominación que invisibiliza su subjetividad.

Siguiendo la idea de Alicia Ostriker, podemos decir que estas escritoras "roban" el lenguaje, los mitos y los géneros literarios para crear un nuevo mundo y un nuevo lenguaje para sus personajes. Así, rescatan y reescriben a mujeres que habían sido olvidadas o perdidas, reivindicándolas no como villanas, víctimas, esposas, madres o monstruos, sino como personas con complejidad y agencia.

Las historias han sido utilizadas históricamente contra las mujeres, pero también pueden proporcionar herramientas para luchar por su integridad y dignidad. Escribir es un acto político, y las escritoras que reescriben los mitos exponen la naturaleza patriarcal de estas narraciones, ofreciendo versiones alternativas que desafían las "versiones oficiales". Los textos clásicos, escritos desde una perspectiva patriarcal, marginan a las mujeres, cuyo silencio se convierte, como dice Ostriker (1993) en un "silencio ruidoso". Este cambio altera la visión de los mitos, desplazando las historias masculinas y priorizando las relaciones entre mujeres. Esta perspectiva femenina crítica el sistema patriarcal y las estructuras de poder subyacentes. En *Penélope, reina de Ítaca* por ejemplo, se desmitifica el heroísmo de Ulises y el rol de esposa virtuosa de Penélope, mientras que en *Helena en la muralla* se expone la brutalidad de la guerra

y se cuestiona el código heroico, presentando a los héroes de Troya como vanidosos asesinos; estos ejemplos no solo ilustran la subversión de los personajes femeninos, sino también de los héroes revelando una crisis de la masculinidad, ahora sombras vanas de quienes solían ser en la épica.

La contribución original de esta tesis radica en el análisis de un conjunto de microrrelatos pertenecientes a una obra que permiten situar a Calvelo en la tradición literaria de adaptaciones feministas de las literaturas clásicas. Por último, quedaría por preguntarse, ¿por qué seguir esta investigación? Porque la propuesta de estas escritoras y de la crítica literaria feminista es revolucionaria. Dentro del espacio literario del NOA, inmediato a nosotros, pueden estudiarse las microficciones de Ildiko Nassr (*Ni en tus peores pesadillas*, 2016) o Alba Omil (*Los ojos de Medusa*, 2014; *Cómo escribir un microrrelato*, 2016), o, si se desea optar por la poesía, se puede estudiar a Vanina Reinoso (*Eneicos y otros poemas*, 2013; *Cuerpo desnudo sin posesivos y otros gritos*, 2021). El mito grecolatino es solo un ejemplo de todas las historias culturalmente significativas como los cuentos, el folklore, relatos bíblicos, otras mitologías.

Para este cierre, resuenan los últimos versos de un poema de Nikita Gill: *No te conviertas en un mito. Sigue siendo humana./ Sigue siendo mortal./ Son menos heridas. / Te lo prometo. Son menos heridas*<sup>49</sup>. Estos versos son como una invitación a que las mujeres no sean elevadas a los altares del mito, donde sus experiencias se mitifican y distorsionan, sino que sigan siendo humanas, con sus sensibilidades, sus fortalezas y su complejidad. La lucha no está en trascender hacia lo divino o lo idealizado, sino reivindicar la mortalidad y la humanidad, porque en la vida real y terrenal, todas somos iguales. Volverse un mito, símbolo o arquetipo atemporal, ha causado más daño que bien. Hemos visto en esta tesis como figuras femeninas como Pandora, Helena, Hera, Medea o Penélope suelen quedar atrapadas en papeles simbólicos que las despojan de su humanidad, aplanan su complejidad y las someten a las interpretaciones patriarcales. Estos papeles míticos conllevan cargar de expectativas idealizadas, que las lastime a ellas y pesan sobre las mujeres en su conjunto. Estas autoras, de la estirpe de Pandora, que aprendieron de Aracne a tejer y de Penélope a destejer, resisten y se rebelan en cada texto, reclamando su lugar en la historia.

---

<sup>49</sup> Nikita Gil, How to become a myth en <https://www.tumblr.com/meanwhilepoetry/638067858148081664/how-to-become-a-myth>

[original: Don't become a myth. Stay human./Stay mortal./It is less wounds./I promise. It is less wounds.]

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Mitos griegos

Elíade, M. (1991). *Mito y realidad*. Labor.

Díez del Corral, L. (1957). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Gredos.

Graves, R. (2018). *La diosa blanca: Una gramática histórica del mito poético*. Alianza.

García Gual, C. (1987). *La mitología: Interpretaciones del pensamiento mítico*. Montesinos.

García Gual, C. (2006). *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial.

García Gual, C. (2008a). *Mitología y literatura en el mundo griego*. *Amaltea: Revista de Mitocrítica*, 1, 15-34.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.

Haynes, N. (2020). *Pandora's jar: Women in the Greek myths*. Pan Macmillan.

March, J. R. (2014). *Dictionary of classical mythology*. Cassell & Co.

Roman, L., & Roman, M. (2010). *Encyclopedia of Greek and Roman mythology*. Infobase.

Vernant, J. P. (2003). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Siglo Veintiuno de España Editores.

### 2. Fuentes clásicas

Apolonio, D. R. (2016). *Argonáuticas* (M. Valverde Sánchez, Trad.). Gredos.

Apolodoro. (1985). *Biblioteca* (M. Rodríguez de Sepúlveda, Trad.). Gredos.

Aristóteles. (1985). *Ética nicomáquea - Ética eudemia* (J. Palli Bonet, Trad.). Gredos.

Esquilo. (2006). *Tragedias* (B. Perea, Trad.). Gredos.

Eurípides. (1991). *Tragedias I* (A. Medina González & J. A. López Férez, Trads.). Gredos.

Eurípides. (1985). *Tragedias II* (J. L. Calvo Martínez, Trad.). Gredos.

Eurípides. (1979). *Tragedias III* (C. García Gual & L. A. Cuenca y Prado, Trads.). Gredos.

Diodoro de Sicilia. (2004). *Biblioteca histórica: Libros IV-VIII* (J. J. Torres Esbarranch, Trad.). Gredos.

Gorgias. (2021). *Encomio a Helena*. Ediciones UNL.

Homero. (1982). *Iliada* (E. Crespo, Trad.). Gredos.

Homero. (1982). *Odisea* (J. M. Pabón, Trad.). Gredos.

Heródoto. (1992). *Historia: Libro II Euterpe* (C. Schrader, Trad.). Gredos.

Hesíodo. (1978). *Obras y fragmentos* (A. Pérez Jiménez & A. Martínez Díez, Trads.). Gredos.

Ovidio. (1994). *Cartas de las heroínas - Ibis* (A. Pérez Vega, Trad.). Gredos.

Ovidio. (2003). *Metamorfosis* (C. Álvarez & M. R. Iglesias, Trads.). Cátedra.

Píndaro. (1984). *Odas y fragmentos* (A. Ortega, Trad.). Gredos.

Virgilio. (1992). *Eneida* (J. de Echave-Sustaeta, Trad.). Gredos.

### 3. Teoría literaria y reescritura

Andrade Molinares, M. (2014). Re-escrituras, palimpsestos e intertextualidad: Un acercamiento conceptual a los estudios comparados. *FERMENTUM*, 24(3), 45-60.

Brunel, P., & Chevrel, Y. (Eds.). (1994). *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI.

Brunel, P. (1992). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. Routledge.

Camarero Arribas, J. (2017). *Tradición y poligénesis: Influencia, imitación y paralelismos. La intertextualidad*. KUPDF Inc. [https://kupdf.net/download/influencia-e-intertextualidad-jesus-camarero\\_5b29a013e2b6f5db4f0829f7\\_pdf](https://kupdf.net/download/influencia-e-intertextualidad-jesus-camarero_5b29a013e2b6f5db4f0829f7_pdf)

Campos López, R., & Cubillo Paniagua, R. (Eds.). (2019). *Estudios actuales de literatura comparada: Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios* (Vol. I). Universidad de Costa Rica.

Drucaroff, E. (2011). Los prisioneros de la torre. *Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.

Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen.

Eco, U. (1993). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.

Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos.

García Gual, C. (2008b). Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos. En *Reescrituras de los mitos en la literatura: Estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (pp. 31-44). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trans.). Taurus. (Original work published 1982)

Herrero Cecilia, J. (2006). El mito como intertexto: La reescritura de los mitos en las obras literarias. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 2, 58-76. <https://helvia.uco.es/handle/10396/16475>

Jitrik, N., & Hutcheon, L. (1999). *Para leer la parodia: La parodia en la literatura latinoamericana*. Editorial Sudamericana.

Ludmer, J. (2015). *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria*. Paidós.

Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito: un manual*. Perfil.

#### 4. Teoría feminista

Blanco, M. S. (2020). Reflexiones sobre feminismo y comparatismo. ¿Es la crítica literaria feminista inherentemente comparatista? En Bravo Herrera & Blanco (Eds.), *[H]ilaciones. Lecturas comparadas: Género(s), viajes e intertextualidades* (pp. 45-58). Tiraxi Ediciones, Universidad Nacional de Jujuy.

Blanco, M. S. (2023). Reescrituras de mitos clásicos a la luz de la segunda ola del feminismo: *Los sueños de Clitemnestra* de Dacia Maraini y *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. *Revista Inti de Literatura Hispánica y Transatlántica*, Providence, Rhode Island, USA. En prensa.

Cabezas Vergara, M. J. (2020). *La pervivencia del mitema griego del monstruo y la doncella. The endurance of the Greek mytheme of the Monster and the maiden* [Tesis de maestría, Universidad de León y Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn].

Blundell, S. (1995). *Women in ancient Greece*. Harvard University Press.

Burguillos Capel, M. (2019). *Monstruosas: Análisis del mito de las mujeres transgresoras y su reinterpretación en las literaturas* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].

de la Riva Fort, J. A. (2016). *Género literario y reescrituras contemporáneas de la épica homérica* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].

Golubov, N. (2012). *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1998). *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Vol. 52). Universitat de València.

Judge, S. E. H. (2022). *Contemporary feminist adaptations of Greek myth* [Tesis doctoral, Universidad de Glasgow].

Khadidja, B. (2021). *Rewriting The Odyssey from a Feminist Perspective in Madeline Miller's Circe and Margaret Atwood's The Penelopiad* [Tesis de maestría, Mohamed Khinder University of Biskra].

Loraux, N. (1993). *The children of Athena: Athenian ideas about citizenship and the division between the sexes*. Princeton University Press.

Martín, Y. B. (2009). Las heroínas regresan a Ítaca: La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos. *Investigaciones feministas*, 163-182.

Mulvey, L. (2021). *Placer visual y cine narrativo*. En *Arte después de la modernidad*. Retrieved from [https://www.retrieved\\_url.com](https://www.retrieved_url.com).

Meehan, D. (2017). Containing the Kalon Kakon: The portrayal of women in ancient Greek mythology. *Armstrong Undergraduate Journal of History*, 7(2), 8-26. <https://doi.org/10.20429/auj.2017.070202>

Pomeroy, S. (2011). *Goddesses, whores, wives, and slaves: Women in classical antiquity*. Schocken.

Larrington, C. (1992). *The feminist companion to mythology*. Pandora Press.

Lozano de la Pola, A. (2010). *Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre: Recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres* [Tesis doctoral, Universitat de València].

Plain, G., & Sellers, S. (Eds.). (2007). *A history of feminist literary criticism*. Cambridge University Press.

Potok-Nycz, M. (2009). El texto femenino: El discurso literario como expresión de la diferencia. *Itinerarios: Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos*, (10), 205-219.

Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, 34(1), 18-30. <https://doi.org/10.2307/374215>

Rogers, K. (2021). *Why myth matters: The value of the female voice in Greek mythology* [Tesis de grado, Universidad de Mississippi].

Zeitlin, F. (1993). Foreword. En N. Loraux, *The children of Athena: Athenian ideas about citizenship and the division between the sexes* (pp. ix-xvi). Princeton University Press.

## 5. Microrrelato

Alonso Ceballos, M. (2013). *El microrrelato argentino: Intertextualidad y metaliteratura* [Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid].

Bakucz, D. (2015). *Reescrituras y falsificaciones: La significación palimpséstica en el microrrelato argentino*. Editorial Verbum.

Massara, L., & Quispe, G. (2020). La microficción en el Noroeste Argentino: Un estado de la cuestión. *Encuidarte*, (5), diciembre.

Mopty de Kiorcheff, A. (2013). Microrrelatos escritos por mujeres del NOA. En *La literatura del noroeste argentino: Reflexiones e investigaciones* (Vol. III, pp. 124-130). Universidad Nacional de Jujuy, Secretaría de Políticas Universitarias.

Nallim, A. (2012) Prólogo. En L. Massara & A. Nallim (Dirs.), *La literatura del noroeste argentino: Reflexiones e investigaciones. Vol. II* (pp.5-9). Universidad Nacional de Jujuy, Secretaría de Políticas Universitarias.

Noguerol Jiménez, F. (1997). *El micro-relato argentino: Entre la reflexión y el juego*. Universidad de Sevilla. Disponible en <https://www.academia.edu/15007860>

Quispe, G. (2011). El microrrelato en Jujuy. En L. Massara & A. Nallim (Dirs.), *La literatura del noroeste argentino: Reflexiones e investigaciones* (pp. 271-278). Universidad Nacional de Jujuy, Secretaría de Políticas Universitarias.

Quispe, G. (2015). Hacia una cartografía histórico-literaria del microrrelato en el Noroeste Argentino desde los '80 hasta el presente. *Revista Nuestro NOA*, (7), 91-109. Universidad Nacional de Jujuy.

Tomassini, G. S. (2016). La microficción argentina: Orígenes y constitución de un canon. *Revista Digital Universitaria*, 17(7). Disponible en <https://www.revista.unam.mx/vol.17/num7/art49/art49.pdf>

## 6. Estudios sobre el corpus

Blanco, S. (2004). Soledad y erotismo en *Pasajero solo* de Patricia Calvelo. En *Condición femenina y escritura: Asedios a poéticas de escritoras latinoamericanas* (pp. 89-105). Ediciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.

Calvelo, P. (2006). *Relatos de bolsillo*. Universidad Nacional de Jujuy.

Calvelo, P. (2007). *Fórmula para incendiarios*. Universidad Nacional de Jujuy

Delbueno, M. S. (2020). *Medea en obras argentinas contemporáneas: Violencia y territorio en la argentinización de un mito* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata].

Fernández Barroso, O. (2019). *La reescritura del mito en Circe de Madeline Miller* [Tesis, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona].

Páez, J. P. (2016). De reescrituras y miradas: La risa y el llanto, dos caras de una misma escena. *Revista Nuestro NOA*, (8).

Quispe, G. C. (2015). Hacia una cartografía histórico-literaria del microrrelato en el Noroeste Argentino desde los '80 hasta el presente. *Revista Nuestro NOA*, (7).

Sampedro Carreño, N. (2019). *Análisis de la reescritura de mitos en "La Cité des Dames" de Christine de Pizan* [Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid].

Zelaya, N. E. (2018). *La mirada femenina en microrrelatos de Ildiko Nassr y Patricia Calvelo* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales].

## 7. Estudios sobre los personajes femeninos

### a. Hera

Alzard Cerezo, D. (2013). *Construcciones y estereotipos de feminidad reforzados a partir de la mitología clásica: el caso de Afrodita, Hera y Atenea* [Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid].

Barrera, J. C. B. (1989). Zeus, Hera y el matrimonio sagrado. *Polis: Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad*, (1), 7-24.

Bauzá, H. (2022). Afrodita y Eros. Consideraciones sobre mito, culto e imagen. *Elhilodeariadna*.

O'Brien, J. V. (1993). *The transformation of Hera: A study of ritual, hero, and the goddess in the Iliad*. Rowman & Littlefield.

Okan, C., & Kortanoğlu, R. E. (2021). A study on the recurrent processes of the goddess and her representation: Hera. *Anadolu Araştırmaları*, (24), 217-230.

Marcos Pérez, J. M. (2000). La pasión del cisne: El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, (14), 203-231.

Meehan, D. (2017). Containing the Kalon Kakon: The portrayal of women in ancient Greek mythology. *Armstrong Undergraduate Journal of History*, 7(2), 8-26.

Slater, P. (1968). *Glory of Hera*. Princeton University Press.

#### b. Pandora

Berg, W. (1976). Pandora: Pathology of a creation myth. *Fabula*, 17(1-2), 1-25.

Bremmer, J. N. (2000). Pandora or the creation of a Greek Eve. En J. N. Bremmer (Ed.), *The creation of man and woman* (pp. 19-33). Brill.

de Lissandrello, F. D. (2018). Pandora: ¿un bello mal o fuente de alegría y salvación? La figura de Pandora en Hesíodo y en Goethe. En *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres* (pp. 167-177). Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

Fernández Moll, M. (2019-2020). Las figuras mitológicas de Penélope, Casandra y Pandora en los cantautores españoles [Tesis de grado, Universitat de les Illes Balears].

Fraser, L. G. (2011). A woman of consequence: Pandora in Hesiod's *Works and Days*. *The Cambridge Classical Journal*, 57, 9-28.

Gill, N. (2017). *Wild embers*. Hachette UK.

Kenaan, V. L. (2008). *Pandora's senses: The feminine character of the ancient text*. University of Wisconsin Press.

Martínez Astorino, P. (2003). El relato hesiódico de Pandora y sus incidencias en la cosmogonía ovidiana. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23(2), 335-349.

Meehan, D. (2017). Containing the Kalon Kakon: The portrayal of women in ancient Greek mythology. *Armstrong Undergraduate Journal of History*, 7(2), 8-26.

Pozo García, V. (2021). Las domesticadas y el primer arquetipo femenino. Pandora. *Asparkía*, 39, 45-64.

Vernant, J. P. (2003). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Siglo Veintiuno.

Zamora, J. L. (2014). Pandora: De Hesíodo a Calderón. Autores y textos en la tradición del mito. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 24, 225-244.

#### c. Helena

Aravena Rodríguez, G. E. (2018). *El acontecer oportuno de la belleza: lectura estética del Canto III de la Ilíada* [Tesis doctoral, Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile].

Barciela, A. M. (2008). Belleza, amor y desarraigo. Sobre Helena en la *Ilíada*. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (45), 41-54.

Dussel, E. D. (2014). De la fraternidad a la solidaridad. Hacia una Política de la Liberación. En *Retos y perspectivas de la filosofía en el siglo XXI* (pp. 249-284).

Farron, S. (1979). The portrayal of women in the *Iliad*. *Acta Classica: Proceedings of the Classical Association of South Africa*, 22(1), 15-32.

Kerboua, S., & Mechgoug, L. (2023). I am not Homer's Helen: Myths retold in Amanda Elyot's *The Memoirs of Helen of Troy*. *folklor/edebiyat - folklore&literature*, 29(1), 237-252.

Maguire, L. (2009). *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. John Wiley & Sons.

Pozo García, V. (2021). Las domesticadas y el primer arquetipo femenino. Pandora. *Asparkía*, 39, 45-64.

Reckford, K. J. (1964). Helen in the *Iliad*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 5(1), 5-20.

Saquero Suárez-Somonte, P. (2014). Helena de Troya: Una heroína controvertida. *Asparkía*, 25, 113-126.

Wright, M. (2018). *The lost plays of Greek tragedy (Volume 2): Aeschylus, Sophocles and Euripides* (Vol. 2). Bloomsbury Publishing.

#### d. Medea

Bobes, C. (1995). *Aristóteles. Conceptos fundamentales de la Poética y Aristóteles. Teoría de la tragedia*. En *Historia de la Teoría Literaria I: La Antigüedad Grecolatina*. Gredos.

Coria, M. (2014). *Medea de Eurípides: El personaje y el conflicto trágico. Lecturas Filosóficas*.

Delbueno, M. S. (2020). *Medea en obras argentinas contemporáneas: Violencia y territorio en la argentinización de un mito* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación].

Díez del Corral, L. (1957). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Gredos.

Esteban Santos, A. (2014). La *Medea* de Eurípides: Composición triádica y simétrica en función del contenido. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, (10), 99-110.

Esteban Santos, A. (2015). *Agamenón, Medea y Traquinias: Retrato sangriento de tres esposas*. En *Heroínas de la mitología griega* (Vol. 5).

Gall, N. (2017). *Medea como una figuración feminista: La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca*. *Badebec*, 6(12).

Golban, T. (2012). Redirecting thematic perspectives: Euripides's version of Medea myth as the rise of a literary myth. *Analele Universității Ovidius din Constanța: Seria Filologie*, 23(2), 71-80.

Golubov, N. (2012). *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Graves, R. (2001). *Los mitos griegos* (Vols. I-II). Alianza Editorial.

Leiba, S. (2016). *La reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo XX* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba].

Messing, A. (2009). Protofeminist or misogynist? Medea as a case study of gendered discourse in Euripidean drama. En *Kingston-Mann Student Achievement Award for Excellence in Diversity & Inclusion Scholarship* [Conferencia, University of Massachusetts Boston].

Sampedro Carreño, N. (2019). *Análisis de la reescritura de mitos en “La Cité des Dames” de Christine de Pizan* [Tesis de grado, Universidad Complutense de Madrid].

Swift, L. (2016). Medea. En K. McClure (Ed.), *A Companion to Euripides* (pp. 80-91). Blackwell.

e. Penélope

González Delgado, R. (2005). Penélope se hace a la mar: La re mitificación de una heroína. *Estudios Clásicos*, 47(128), 7-22. [https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/5825/6/0014-1453\\_128\\_7.pdf](https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/5825/6/0014-1453_128_7.pdf)

Johnson, C. (2016). *Feminine narrative and subjectivity in Homer's Odyssey: Structuring dichotomies and alternative discourses* [Tesis doctoral, Wellesley College].

Kroner, G. (2013). *Heroides 1 as a programmatic letter. Berkeley Undergraduate Journal of Classics*, 1(2).

Pérez Miranda, I. (2007). Penélope y el feminismo: La reinterpretación de un mito. *Foro de Educación*, 9, 267-278.

Truscia, R. (2019). *Penélope tejiendo su existencia en Ítaca de Francisca Aguirre* [Tesis de grado, Università Ca' Foscari Venezia].

Wen, A. (2009). *Penelope, Queen of Ithaka: A study of female power and worth in the Homeric society* [Tesis de maestría, Universidad de Uppsala].