

puesta sin duda por el autor pensando en su abuela Clara Solano y en todas esas mujeres que no han tenido voz a lo largo de la historia.

Con todo, dado que la Penélope que nos presenta Tino Villanueva no reniega de la Penélope homérica ni de la versión canónica de la historia, el amor por su marido sigue siendo definitorio: nunca deja de estar enamorada de Ulises, nunca lo olvida, por lo que acepta las penalidades de la espera como ya venía haciéndolo tradicionalmente. Ni el poeta ni Penélope se plantean un final diferente a la vuelta del marido y al reencuentro feliz de los amantes, algo que ya habían hecho otros autores como Antonio Gala en *¿Por qué corres, Ulises?* (1974). El dulce final llega, veinte años después, en el último poema, «Veinte años de espera».

En conclusión, en *Así habló Penélope* se unen la Penélope más tradicional con otra más moderna, más universal, que ni quiere ni tiene que servir de ejemplo a las demás mujeres. Rota esa barrera, puede mostrarse en todo su esplendor, no inquebrantable ni perfecta, sino humana.

Carlos SALVADOR DÍAZ
Universidad de Extremadura

CAROLE VIÑALS (coord.): *Mitos de la sabiduría femenina entre tradición y subversión. Su recepción en las letras hispánicas*. Málaga, Universidad de Málaga, 2015, 112 páginas. ISSN: 0211-934X (anejo de *Analecta Malacitana*, n.º 101).

Este número monográfico de la revista filológica *Analecta Malacitana* está centrado en figuras femeninas de la tradición grecolatina y su utilización por escritores de la literatura española e hispanoamericana. Todos estos autores tienen en común que conceden un papel relevante a la figura de la mujer, otorgándoles un papel activo frente al pasivo que tienen en la Antigüedad. Estas heroínas luchan por defender sus intereses, se empeñan en transformar el mundo y no se rinden ante lo que parece imposible. Aparecen, pues, como figuras femeninas formadas y sabias, que actúan siendo consecuentes con sus actos.

El monográfico está dividido en dos partes, con tres artículos en cada una. La primera parte tiene como título *El saber oscuro* y la segunda *El saber sensual*. En ambas encontramos artículos en los que se analiza cómo actúan, qué sentido tienen y qué función realizan las figuras femeninas en las obras de determinados autores.

En la primera parte, Vicente Cervera Salinas analiza las furias en la obra del cubano Virgilio Piñera («Las furias cubanas del 'garzón de las melancolías': Virgilio Piñera y la tradición clásica», págs. 19-30). Se estudia cómo

el motivo mitológico de las Erinias o Furias es un aspecto fundamental en la literatura del autor (aparecen como trasunto en todas sus obras, ya sean tragedias, obras narrativas o líricas). En este caso se analiza cómo Piñera recurre a las Furias en una obra lírica para utilizarlas como símbolo del sometimiento a ninguna autoridad, como repelencia al sentimiento y a los cánones y modelos de conducta impuestos, sobre todo, a los establecidos en la poesía occidental (incluida la cubana). Por eso el autor acude a las Furias, como modelo de inspiración, y no a las musas, como suelen hacer los escritores cuando buscan inspiración. Por otra parte, el autor escribió también una singular pieza teatral, *Electra Garrigó*, donde proporciona un nuevo sentido al mito griego de Electra. Piñera busca imprimir una nueva función social en la esencia del teatro. Así pues, utilizando al personaje femenino de Electra, busca activar el modelo de la mala educación que imponen los progenitores a sus descendientes y que inspira en estos últimos una necesidad de rebeldía y liberación.

En segundo lugar, María Carrillo escoge las obras de dos autores que, a pesar de ser bastante diferentes, muestran algunas características comunes, en concreto su relación con el mundo órfico, entendido como un viaje interior para intentar liberarse de un mundo regido por el intelecto. Se observa cómo María Zambrano y Octavio Paz centran su atención en dos heroínas en *La tumba de Antígona* y *La hija de Rappaccini*, respectivamente (págs. 31-44). Zambrano realiza en esta obra una revisión personalizada de la tragedia de Sófocles, donde Antígona desafía las leyes humanas dominantes para dar sepultura a su hermano. Y, aunque al final es condenada a muerte por desobedecer, actúa como una heroína, con las ideas muy claras y siendo consecuente con sus actos. Por otro lado, Octavio Paz cuenta la historia de una muchacha criada como una planta en el jardín de su padre. Ella crece allí hasta que se enamora de un joven, pero a la hora de escaparse con él, se da cuenta del peligro que puede ser para el joven, para el mundo y para ella misma. Aun así, decide fugarse y acaban muriendo los dos. Este aspecto le da a la mujer un carácter de heroína, ya que se rebela ante la situación impuesta por su padre. María Carrillo se encarga de examinar los paralelismos que existen entre estas dos obras, aclarando que el viaje órfico que realizan al inframundo las dos protagonistas del relato (las dos acaban muertas), es un viaje hacia el interior de sí mismas.

Para finalizar esta primera parte del monográfico, María Teresa Navarrete estudia la obra *Sin mucha esperanza* (1966) de Julia Uceda (págs. 45-57). Para ello se centra en abordar cómo funcionan o cómo se replantean las figuras de Anánke y Antígona en la obra, realizando, a su vez, una observación de cómo era la literatura española en la época franquista y cómo esta influyó en el franquismo. Navarrete recuerda al lector que Julia Uceda se

encuadra dentro de la llamada «Generación del 50», la de aquellos autores que hacían «poesía social». A pesar de ello, Uceda se distanció de esta en el aspecto de poesía panfletista que abundaba en estos años, pues, para ella, no era una poesía comprometida con el ejercicio poético, sino una forma de contar la realidad más inmediata y que fuera entendida por todos, dejando de lado los aspectos plenamente poéticos. Por eso, en su poemario *Sin mucha esperanza*, la autora pretende conciliar el ejercicio plenamente poético con el compromiso ideológico. El poemario se inicia con el poema «Anánke». Según Navarrete, el hecho de que la autora utilice la figura de Anánke como obertura del poemario, aunque la figura de la diosa no aparezca explícitamente, simboliza la desolación de una época histórica y la fuerza que hay que mostrar para afrontarla. Es importante destacar que Uceda recurre a la utilización de esta figura de la Antigüedad grecolatina para evitar la censura. Asimismo, aparece en este poemario la figura de Antígona como símbolo de ruptura. Queda claro que Uceda utiliza estas dos referencias grecolatinas para hacer una reflexión histórica de su época, distinguiéndose así del tipo de poesía y de literatura, en general, dominante en su tiempo en España.

Encabezando la segunda parte del monográfico, María Ángeles Pérez López analiza cómo Gioconda Belli combina en su obra lírica la ciencia y el mito. Esta autora concede un papel importante a las figuras femeninas, que aparecen como transgresoras de las convenciones sociales y toman conciencia de la situación que les rodea. Pérez López se centra en analizar uno de los poemas de la autora «Nueva teoría sobre el Big Bang» (págs. 61-75), perteneciente a la obra *El ojo de la mujer* (1992), cuyos temas principales son la poesía femenina en la sociedad nicaragüense y el acto comunicativo. Este poema sufre algunas variaciones, años después, cuando se publica en *Apogeo* (1998). Lo característico del poema es cómo se aborda en él la creación y formación del universo y, con esto, el sentido de la vida humana. Sin embargo, en esta segunda revisión, Gioconda Belli realiza una reescritura de la obra de un autor nicaragüense, Ernesto Cardenal, proporcionándole, incluso, un cambio de nombre a su primera composición: «Nueva teoría sobre el Big Bang» pasa a llamarse «Nueva teoría sobre el Big Bang (Derivación traviesa del *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal)». En este poema introduce nuevos elementos temáticos y de composición, combinando elementos científicos (la creación del mundo por el Big Bang) y mitológicos (Gaia, la diosa griega creadora de la Tierra). Asimismo, la obra de Belli no está exenta de elementos eróticos; pues mediante metáforas, imágenes y comparaciones, introduce a Eros en escena (otro importante personaje cosmogónico en la *Teogonía* de Hesíodo), siendo consciente de que este erotismo tendrá una función clara y transgresora: la de provocar una reacción en el lector.

A continuación, Cécile Chantraine examina un aspecto relevante ocurrido a partir de los años treinta en los países de Río de la Plata (Argentina y Uruguay), donde se produce una renovación teatral que da paso a compañías de teatro independientes y a la aparición de nuevos grupos teatrales provinciales. Durante esta renovación destaca una abundante producción de obras teatrales con temas o tramas mitológicas, distinguiéndose entre ellas dos tipos: obras teatrales cuyas tramas se inspiran en la mitología grecolatina (aunque metafóricamente también aborden temas de actualidad social), y obras teatrales que utilizan temas mitológicos, pero sitúan la acción en el ámbito argentino y uruguayo, para explicar la realidad social y política de dichos países. Chantraine analiza en este artículo (págs. 77-89) cinco obras dramáticas y observa cómo las mujeres rechazan la condición femenina que se les ha asignado en las sociedades a las que pertenecen y se alzan como dueñas de su destino: *Los reyes* (1949) de Julio Cortázar, *El regreso de Ulises* (1948) y *Orfeo* (1951) de Carlos Denis Molina, *Calipso* (1953) de Alejandro Peñasco, y *Alcestes o la risa de Apolo* (1955) de Héctor Plaza Noblía. En la primera obra observa cómo la acción se centra en el personaje de Ariana, trastocando el mito original en el que Ariadna está enamorada de Teseo. En esta ocasión la Ariana de Cortázar aparece enamorada del Minotauro. El trasfondo de esta obra, entiende Chantraine, radica en que la muerte del Minotauro a manos de Teseo se entiende como el «triunfo de la tiranía masculina sobre la sensibilidad femenina» (pág. 79). Por otra parte, en la primera obra de Denis Mora, *El regreso de Ulises*, el drama se centra en Penélope. Al contrario que en *La Odisea* de Homero, donde la trama del relato se centra en Ulises/Odisseo, aquí Penélope es la que realiza un viaje interior para que su mentalidad se adapte a la ausencia de un ser querido y a su posible regreso. En la segunda obra del autor, *Orfeo*, se propone que Eurídice cobre el mismo protagonismo que tiene el personaje masculino en el mito clásico. En esta ocasión, Eurídice no muere por el destino de Orfeo, sino que la muerte está en poder del personaje femenino y no va condicionada por la actuación del masculino. En la obra de Alejandro Peñasco aparece como protagonista la ninfa Calipso que, enamorada de Odisseo, intenta poner freno a la pasión que siente por este, en un intento de controlar sus sentimientos. Por último, en *Alcestes o la risa de Apolo*, de Héctor Plaza, el autor decide otorgar la misma importancia al personaje femenino que la que tiene el masculino en la versión original. Concluye Chantraine, que las heroínas de las cinco obras tienen en común que no son víctimas de su fortuna, sino que son ellas las que controlan su destino, las que toman decisiones y las que no se dejan intimidar por situaciones contra las que, en un principio, no se puede luchar. Asimismo, todas prefieren morir o sacrificarse de alguna manera antes que vivir desdichadas junto a sus maridos. Finalmente, expone en el artículo que en el trasfondo de estos dramas mitológicos se encuentran, en forma de

metáforas, bastantes referencias sociales y políticas de Argentina y Uruguay, que instan a que se produzcan cambios en estos países rioplatenses.

Para finalizar esta segunda parte, Carole Viñals recurre a la obra *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma para mostrar cómo el autor utiliza la figura de Afrodita para dar a los lectores de su libro la fórmula de una lectura «poética, sensual, frágil y perecedera, pero a la vez esencial» (pág. 91). Encontramos, pues, en este artículo (págs. 91-103) cómo Afrodita hace alusión a un personaje de Biedma asociado con la prostitución, adictivo al sexo y promiscuo, frecuente en muchos de los poemas de *Las personas del verbo*. Asimismo, se puede explicar la elección de esta diosa por el autor porque la asocia con la obsesión con el cuerpo humano (con una alta carga sexual). Gil de Biedma utiliza la figura de la diosa para afrontar con humor y alegría el tema de la sexualidad en una época concreta de la historia española: el franquismo. Por otra parte, Gil de Biedma utiliza esta diosa griega porque aporta la connotación de homosexualidad. Así, el autor podía expresar el amor homosexual, prohibido en la época franquista, pues, según Viñals, el autor no marca la diferencia de género en sus poemas, dejando lugar a la ambigüedad y a la interpretación del lector. La autora deja claro que Biedma utiliza la figura de Afrodita de forma intencionada para provocar que los lectores sean conscientes de los sentidos a través de la poesía; que la lectura les provoque placer. Para reafirmarse en su análisis, ejemplifica con poemas de Biedma en los que se percibe cómo hace funcionar, de una forma u otra, la figura de Afrodita y con qué intención lo hace en cada caso. Concluye que Gil de Biedma utiliza la figura de la diosa, la moderniza y la modifica a su antojo para crear como una especie de *alter ego* con el que liberar su pensamiento y sus deseos a la sociedad.

En resumen, como bien señala en la introducción Carole Viñals, todas las figuras femeninas analizadas en estas páginas cambian el rol que mantenía la mujer en la Antigüedad y luchan por intentar imponerse en la sociedad, a menudo combinando sabiduría y sensualidad. Así pues, los autores estudiados utilizan estas heroínas en sus obras para romper con los estereotipos femeninos y transmitir al lector una serie de valores y enseñanzas más acordes con la época actual.

Sandra SÁNCHEZ VALARES
Universidad de Extremadura