

Éticas contemporáneas de la narración

Juan Pablo Pino Posada
Jonathan Echeverri Álvarez
Carlos Mario Correa Soto

–Editores académicos–



HUMANIDADES

COLECCIÓN ACADÉMICA

Éticas contemporáneas de la narración

Juan Pablo Pino Posada
Jonathan Echeverri Álvarez
Carlos Mario Correa Soto

—Editores académicos—



Éticas contemporáneas de la narración / editores, Juan Pablo Pino Posada, Jonathan Echeverri Álvarez, Carlos Mario Correa Soto – Medellín : Editorial EAFIT, 2025.
306 p. ; il. ; 24 cm. - (Académica).

ISBN: 978-958-720-998-3

ISBN: 978-958-720-999-0 (versión EPUB)

ISBN: 978-628-7862-00-5 (versión PDF)

1. Ética – Siglo XXI. 2. Literatura – Historia y crítica – Siglo XXI. 3. Literatura – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 4. Literatura – Aspectos sociales – Siglo XXI. 5. Traducción e interpretación – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 6. Inteligencia artificial – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 7. Conflicto armado – Colombia – Aspectos morales y éticos Siglo XXI. I. Pino Posada, Juan Pablo, edit. II. Echeverri Álvarez, Jonathan, edit. III. Correa Soto, Carlos Mario, edit. IV. Tít. V. Serie.

801.3 cd 23 ed.

E848

Universidad EAFIT - Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Éticas contemporáneas de la narración

Primera edición: noviembre de 2025

© Juan Pablo Pino Posada, Jonathan Echeverri Álvarez,
Carlos Mario Correa Soto –Editores académicos–

© Editorial EAFIT
Carrera 49 No. 7 sur – 50. Medellín, Antioquia
<http://www.eafit.edu.co/editorial>
Correo electrónico: obraseditorial@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-998-3

ISBN: 978-958-720-999-0 (versión EPUB)

ISBN: 978-628-7862-00-5 (versión PDF)

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587209983lr0>

Edición: Marcel René Gutiérrez

Corrección de textos: Rafael Díez

Diagramación: Ricardo Mira

Imagen carátula: Freepik

Diseño carátula: Margarita Rosa Ochoa Gaviria

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Presentación

<i>Carlos Mario Correa Soto, Jonathan Echeverri Álvarez, Inke Gunia, Juan Pablo Pino Posada</i>	7
---	---

Parte I. Éticas de la recepción y la memoria

Reflexiones sobre la ética de la narración: Observando lo inefable del mal en <i>La mala senda</i> , de Salvador Jacobo <i>Inke Gunia</i>	15
---	----

Reescribir a Penélope: Una crítica a la *Odisea* de Homero

<i>Valentina Jaramillo Appleby, Matilda Lara Viana, Juan José Mesa Zuluaga, María Antonia Blandón Granados</i>	35
--	----

Levedad mnémica: Una ética del olvido en la narración del sí

<i>Yeny Leydy Osorio Sánchez</i>	55
--	----

La memoria: Cuestión y artificio de la narración literaria

<i>Pedro Antonio Agudelo Rendón</i>	73
---	----

Narración factual y narración ficcional en la construcción de la memoria colectiva

<i>María Camila Zamudio-Mir.....</i>	93
--------------------------------------	----

Recepción ética de obras literarias: Una metodología de conversación para la imaginación narrativa

<i>Juan Pablo Pino Posada, Karla Ospina Bonilla, Matilda Lara Viana, Luisa Fernanda Montoya.....</i>	115
--	-----

Parte II. Éticas de la creación y la digitalización

Rizoma y complejidad para la ética en Inteligencia Artificial <i>Carlos Salazar Martínez</i>	141
La labor de la traductora: Conceptos para una ética de la traducción literaria asistida por computadores <i>Jorge Uribe, Sara Zuluaga Correa, María José Galeano Agudelo</i>	159
Cuerpos disonantes, subjetividad fugaz y pérdida de empatía ante la irrupción de narrativas configuradas por las inteligencias artificiales múltiples <i>Óscar Armando Suárez Ramírez</i>	181
Ecología moral en la <i>infoesfera</i> <i>Jonathan Echeverri Álvarez</i>	197
Parte III. Éticas de la circulación y el debate público	
<i>La toma de Mileto</i> de Frínico: El descubrimiento del arte en la sociedad ateniense <i>Federico García de Castro</i>	219
La reivindicación del mérito: Una forma de contrarrestar la desigualdad meritocrática <i>Jorge Mario Ocampo Zuluaga</i>	237
Propiedades para la emergencia del ciudadano-víctima en el marco de audiencias públicas <i>Daniela López Sánchez</i>	257
Las disputas por la verdad del conflicto armado: El caso de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas <i>Jorge Eduardo Suárez Gómez</i>	277
Editores y autores	295

Reescribir a Penélope: Una crítica a la *Odisea* de Homero¹

<https://doi.org/10.17230/9789587209983ch3>

*Valentina Jaramillo Appleby, Matilda Lara Viana,
Juan José Mesa Zuluaga, María Antonia Blandón Granados*

Introducción

La reescritura de textos literarios ha cobrado nueva fuerza en un clima epocal posmoderno en el que prima, por un lado, la idea de que ya todo está dicho –de ahí el surgimiento de movimientos escriturales que se oponen a la originalidad (Perloff, 2010) e incluso a la creatividad (Goldsmith, 2015)– y por otro lado, una actitud revisionista con las obras del pasado que se concreta en los fenómenos de cancelación cultural y corrección política. La pregunta ética que se le plantea al lector del siglo XXI tiene que ver con cómo se relaciona con las obras canónicas que lo anteceden y la respuesta posmoderna ha sido, según Eco (1988), “reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (p. 28). La reescritura crítica se vale de una obra canónica o clásica y crea una ficción que tiene como propósito fundamental destacar dilemas éticos y morales que esa obra formula al lector contemporáneo. La reescritura se torna crítica en un sentido postestructuralista (Viñas, 2002) cuando hay un interés por subvertir valores tradicionales o cuestionar estructuras hegemónicas contenidas en el texto base (hipotexto). Para ello analizamos de qué manera la novela *Penélope y las doce criadas* (*The Penelopiad*, en inglés) (2020/2005) de Margaret Atwood funciona como una reescritura crítica de la *Odisea* de Homero.

Ante los cuestionamientos en torno a la sobrerepresentación de los centros europeos, así como de autores masculinos en el canon occidental

¹ Este capítulo está adscrito al proyecto de investigación doctoral titulado “Ficciones correctas? La experiencia de lectura en el contexto de la cancelación cultural”, del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Antioquia.

(Fernández Auzmendi, 2008), pero también alrededor de las representaciones estereotipadas de ciertos grupos tradicionalmente marginados, el rol activo del lector que la estética de la recepción ya había augurado se ha concretado en una respuesta contestataria de orden ético y político a obras y autores canónicos y clásicos. Para el lector contemporáneo la obra literaria puede llegar a ser fuente de representaciones estigmatizantes hacia poblaciones tradicionalmente excluidas, tal como en su momento se polemizó con el caso del personaje de la saga *Troubled Blood* de J. K. Rowling, que recreaba a un asesino en serie que se disfrazaba de mujer para matar a sus víctimas. Pero no basta con representaciones estigmatizantes, también la obra puede contener palabras que empiezan a aparecer como prohibidas por ofensivas. Aquí tenemos el caso reciente de *Charlie y la fábrica de chocolates* de Roald Dahl, en el cual aparecen adjetivos como “gordo” u “hombres pequeños”, que en clave de lo políticamente correcto equivale a “enormes” y “personas pequeñas”, respectivamente (EFE, 2023; Koch, 2023). Ahora bien, estas nuevas políticas lectoras pueden ser objeto de discusión en muchos sentidos, sobre todo en el marco de las éticas contemporáneas de la narración: ¿en qué medida son formas veladas de censura?, ¿realmente son procedimientos críticos? Nos interesa resaltar que en el marco de estas disputas literarias, se erige una práctica política, ética y estética que también es una forma de hacer crítica literaria al canon occidental y a los clásicos de la literatura. La práctica de la reescritura crítica surge de un inconformismo por parte del lector que se torna, en la mayoría de los casos, en un activismo literario que promueve la inclusión en la ficción de las periferias y de las mujeres, por ejemplo. De hecho, el movimiento de la corrección política nace con un propósito positivo para la diversidad y la multiculturalidad (Villanueva, 2021). En el caso de los clásicos, son muchos los ejemplos que se podrían enumerar, sobre todo en lo que concierne a las figuras femeninas: está Medea, la heroína trágica que en la versión clásica de Eurípides aparece como la mujer bárbara que castiga y se venga del marido matando a sus dos únicos hijos y que luego Christa Wolf, en su reescritura *Medea. Stimmen* (1996), la hace aparecer como una mujer que es asediada por sus poderes de hechicería y le quita la carga de la mujer filicida que Eurípides le había otorgado; y está también el caso de Penélope, la mujer de la que se ocupa este capítulo.

A Penélope la tradición la ha erigido como el arquetipo de la fidelidad y la paciencia femeninas (Estrada, 2021; Haynes, 2020). La reescritura de Atwood cuenta otra vez el mito sobre el regreso de Odiseo, pero esta vez desde el punto de vista de Penélope, quien narra desde el Hades y desde el espacio temporal del siglo xxi. En un tono irónico, burlesco y cuestionador (Gentzler, 2019), la reescritura de Atwood se construye sobre la base de dos preguntas críticas, a saber: por qué han ahorcado a las doce criadas del rey de Ítaca y qué quería realmente Penélope (Atwood, 2020/2005).

No se trata pues de crear una nueva Penélope, como si en Homero ese personaje no fuera ya complejo, lleno de matices y ambigüedades. Lo que pasa, siguiendo a Carmen Estrada (2021), es que faltaba leerla bien. La recepción del mito homérico la redujo a una única interpretación, como la mujer fiel y paciente por excelencia, “una leyenda edificante: un palo con el que pegar a otras mujeres” (Atwood, 2020, p. 8), le oiremos decir a la Penélope de Atwood. Pero los críticos contemporáneos y las reescrituras que exploran y amplían nuevos sentidos sobre la figura de Penélope han empezado a destacar la complejidad humana, y más concretamente femenina, que este personaje entraña (Thompson, 2008).

Pues bien, el presente capítulo está dividido en cuatro partes. Las primeras tres son el desarrollo analítico-conceptual de los procedimientos críticos que encontramos en la reescritura de Atwood, a saber: 1) el cambio de perspectiva en la narración por medio del cual se les entrega la voz a Penélope y a las doce criadas con el propósito de cuestionar y denunciar inconsistencias y contradicciones que aparecen en el poema homérico; 2) el recurso del humor, que se dirige fundamentalmente a ironizar y desmitificar los valores heroicos encarnados por Odiseo; y 3) el develamiento de nuevos sentidos en torno a la figura de Penélope. El cuarto punto corresponde a las conclusiones, en las cuales sintetizamos los hallazgos más relevantes de esta investigación literaria.

La versión de Penélope: cuestionar y denunciar

La primera dimensión crítica en *Penélope y las doce criadas* corresponde al cambio de perspectiva a partir del resalte de personajes que no contaron su versión de los hechos en el mito homérico. Atwood elige

conscientemente que el mito sobre el regreso de Odiseo sea contado esta vez por Penélope y las doce criadas.

La *Odisea* de Homero es un poema épico narrado en tercera persona por un narrador omnisciente. La voz épica se caracteriza por invocar a la Musa; ser distante respecto del relato principal, aunque en ocasiones puede dirigirse a un personaje en particular; hacer comparaciones con aspectos de su época para recalcar que se trata de un tiempo siempre pretérito en el que vivieron héroes y no personas del común; comentar los hechos que va narrando y crear expectativa sobre lo que va a ocurrir (Cavallero, 2014). Por su parte, la reescritura de Atwood es una novela corta narrada en primera persona, principalmente por Penélope y por las doce criadas que intervienen en algunos capítulos intermedios encarnando un agente colectivo que toma los rasgos propios del antiguo coro dramático.

Un recurso como el cambio de la voz narrativa oficial corresponde a un intento por tergiversar la historia tal como ha llegado hasta nosotros, principalmente desde la versión homérica del mito (Atwood, 2020/2005). Así, el recurso de cambio de perspectiva deviene crítica, puesto que cuestiona la versión homérica al explorar nuevas versiones del mito clásico, preguntarse por el carácter inocuo de algunos de los hechos que narra, volverlos a nombrar, develar sus injusticias y llenarlos de nuevas connotaciones que finalmente los resignifican. La conversión de Penélope y las doce criadas en autoras de la historia es una forma de trastocar la condición que tienen de personajes secundarios al servicio de la acción principal: la del héroe. Esto puede leerse con base en la noción de subalternidad de Spivak (2000), en la que se engloba el ya conocido problema sobre quién tiene permiso para narrar un hecho. A partir de la narración de Atwood, las subalternas son ahora quienes pueden contar en primera persona cómo vivieron en el palacio itacense mientras Odiseo estuvo por fuera.

La condición de subalternidad de Penélope y de las doce criadas es dada por una razón histórica y una narrativa. En la sociedad homérica las mujeres podían ocupar tres posiciones: eran esposas, madres y organizadoras del *oikos* (Reboreda, 2019). En el caso de las mujeres esclavas su función principal consistía en servirle a la reina, en este caso a Penélope, y dedicarse a las labores domésticas como preparar la comida y el baño

para los huéspedes y “servir como compañeras sexuales del amo” (Martínez y Mirón, 2000, p. 11). Sin embargo, más allá de la sana conciencia histórica que se ha de mantener en la apreciación de los clásicos y de la condición marginal de ciertos personajes, vale decir que la posición de subalternas también es dada por el papel secundario que asumen tanto Penélope como las doce criadas en la narración del poema homérico.

Son pocas las intervenciones explícitas y directas del personaje de Penélope en el poema, dado que el objetivo principal es narrar el retorno de Odiseo. A la reina solo la vemos en los primeros cuatro cantos cuando Telémaco va a partir en busca de su padre y en los últimos cantos donde demuestra toda su audacia en la memorable escena de reconocimiento entre ella y su esposo (Homero, XXIII, v. 85-209). El personaje de Penélope siempre está en función del tema principal del poema, a saber, las peripecias del héroe Odiseo. Esto es denunciado en la novela de Atwood en repetidas ocasiones, lo cual revela la consciente decisión de dotar de voz a quienes no la tuvieron. La narradora Penélope afirma que su palabra nunca fue tenida en cuenta (Atwood, 2020/2005). Asimismo, las criadas asumen una posición marginal en el relato homérico, nunca se las nombra ni se las singulariza, salvo a la sirvía Melanto (a quien se la nombra en una ocasión, véase Homero, XVIII, v. 320). Atwood, consciente de ello, las pone a cantar en uno de sus coros: “No teníamos voz / no teníamos nombre / ni tampoco elección / teníamos solo una cara / una para las doce” (Atwood, 2020, p. 126).

Ahora bien, no basta con hacer evidente la condición de subalternidad de Penélope y las criadas para que el cambio de perspectiva sea crítico: es fundamental detenerse e identificar qué es lo que revela su voz. Dado que lo central del mito ya no son las aventuras de Odiseo, la novela se centra en explorar lo que sucedía en el reino mientras el héroe viajaba en círculos durante veinte años y las contradicciones que hay en el mito homérico sobre algunos de los principales hechos narrados. Atwood se concentra, de una parte, en la apropiación y consumo desmedido por parte de los pretendientes de las riquezas del palacio y en la violación que estos cometían de las jóvenes esclavas; y de otra, en lo que tuvo que padecer Penélope por la ausencia de su marido y las artimañas que tuvo que inventarse para salir bien librada del asedio de ciento ocho “mocosos maleducados” (Atwood, 2020, p. 74).

Logrado el giro de perspectiva, el mito homérico se vuelve objeto de crítica no solo porque Penélope y las criadas alzan la voz, sino porque sus voces sirven para elevar cuestionamientos sobre algunas prácticas descritas en él. Cuestiona por ejemplo el carácter transaccional del matrimonio:

La mía fue una boda planeada. Así se hacían las cosas en aquellos tiempos: si había boda, había un plan [...]. Según las antiguas normas, solo la gente importante celebraba bodas porque solo ellos tenían heredades. Todo lo demás eran simples cópulas de diversos tipos: violaciones o seducciones, romances o aventuras de una noche con dioses que decían ser pastores o pastores que decían ser dioses (Atwood, 2020, p. 22).

En el caso de las criadas el poema homérico nos cuenta que Odiseo, con ayuda de su hijo Telémaco, las ahorca porque “en secreto gozaron durmiendo con los pretendientes” (Homero, xxII, v. 445). A pesar de que se reconoce que las criadas fueron forzadas a acostarse con los pretendientes: “Y en el lecho de mis servidoras por fuerza os metíais” (Homero, xxII, v. 35), son condenadas a muerte por traicionar a su amo. Euriclea, la nodriza, es quien las delata frente a Odiseo: “En total doce de ellas se dieron a toda imprudencia, sin sentir ni respeto por mí o por la propia Penélope” (Homero, xxII, v. 420). Este episodio es uno de los detonantes principales de la novela, pues para Atwood la versión homérica tiene “demasiadas incongruencias” y la pregunta acerca de “¿por qué han ahorcado realmente a las doce criadas?” permanece abierta (Atwood, 2020, p. 6). En la versión de Atwood esta matanza es narrada de forma distinta por Penélope y por las criadas. En oposición a la descripción homérica de los actos cometidos por las criadas como deshonrosos, imprudentes y guiados por el goce, en la versión de Atwood se reconoce que, al ser esclavas, las criadas no tenían otra opción, por lo que en realidad lo que ocurrió fue una violación; según lo narra Penélope: “Varias de las chicas fueron violadas, mientras que a otras las sedujeron o las presionaron tanto que decidieron que era mejor ceder que oponer resistencia” (Atwood, 2020, p. 78). Así mismo lo manifiestan las criadas: “Pero llega la mañana y nos despierta: / hemos de volver a trabajar, / levantarnos la falda, abrir las piernas, / y dejarlos hacer sin rechistar” (p. 85). Es allí donde se manifiesta la crítica puesto que hay

una subversión en la valoración de la escena por la cual fueron ahorcadas las doce criadas: ya no son deshonrosas e infames, sino víctimas. De ahí que la decisión de haberlas ahorcado fuera injusta y desmedida.

Ante esta subversión en la valoración aparece la pregunta por el anacronismo, toda vez que pareciera juzgarse la decisión de Odiseo con valores contemporáneos. Pero Atwood es consciente de ello y por eso el cambio de perspectiva es decididamente temporal. Penélope narra desde el Hades en el siglo XXI, de modo que su valoración va ligada también a la distancia temporal. Esta valoración de los hechos podría ser tildada de anacrónica, pero el texto no es acrítico en ese sentido, pues en uno de los coros de las criadas en el que se representa un juicio a Odiseo –no sin ironía, por supuesto– se reconoce la dificultad de juzgar con las normas del presente las conductas del pasado. El juez del caso, ubicado en el siglo XXI, dice:

[...] su cliente vivía en otros tiempos, bajo otras normas de conducta. Sería inoportuno que este incidente, lamentable, cierto, pero de poca importancia, manchara una trayectoria por lo demás muy notable. Por otro lado, no quisiera caer en el anacronismo, así que debo desestimar la acusación (Atwood, 2020, p. 118).

El anacronismo, sin embargo, no debe desestimarse como recurso, pues es posible matizarlo –aludiendo a la idea de precauciones y prescripciones de Fevbre (1959)– para orientarlo hacia una mejor comprensión del pasado y del presente. En uno de sus ensayos de 1928, Benjamin propone que “las estructuras más íntimas del pasado sólo se aclaran en el presente mediante la luz que emana de sus actualizaciones” (1972, p. 97). En este entendimiento de la historia como movimiento dialéctico (que retoma Benjamin en su tesis *Sobre el concepto de historia* en 1940), en el que la comprensión del pasado se complejiza por el presente y viceversa, se justifica el anacronismo como recurso. El anacronismo, más que la “intrusión de una época en otra” (De Mussy y Valderrama, 2010, p. 57), es una “apertura de la historia, una complejización saludable de sus modelos de tiempo” (Didi-Huberman, 2011, p. 62). La luz del anacronismo va en doble dirección: apunta al pasado para revelar sus aspectos desconocidos y comprenderlo, y al presente para exhibir cómo sigue atado a la cadena causal que lo trajo al mundo –esto es, el pasado– y liberarlo (Reyes Mate, 2006, p. 108).

Esto se hace evidente en Atwood, pues el recurso del anacronismo le permite al lector de la novela actualizar los sentidos del mito clásico y hacer un juicio ético del mismo: ¿acaso fue desmedido e injusto el castigo que Odiseo eligió para sus doce criadas? Sin embargo, la crítica se dirige también hacia el presente. En concreto, el capítulo del juicio a Odiseo hace manifiesto cómo hoy injusticias tales como la matanza de las criadas podrían desestimarse en pro del buen nombre de un victimario. En el capítulo se hace evidente cómo un juez del siglo XXI desestima la acusación de las criadas y la tilda de “poca importancia” por la simple razón de manchar el nombre de Odiseo. Esto es interesante pues puede considerarse un guiño de Atwood a lo que sucede, no con poca frecuencia en la actualidad, con acusaciones de violencia de género asociadas a personajes públicos o de gran influencia. Así, a través del anacronismo, la novela logra posicionarse críticamente respecto del pasado, pero también del presente.

La decadencia del héroe: reír y subvertir

El recurso del humor es la segunda dimensión crítica de *Penélope y las doce criadas*. Con un tono jovial Penélope denuncia con agudeza hechos que encuentra absurdos e incluso cómicos en la versión homérica del mito. La novela utiliza varias formas del humor y las dirige hacia objetivos diversos. En este escrito decidimos enfocarnos en el humor como recurso para la subversión de los valores heroicos y la crítica a la figura de un héroe que, como desarrollaremos a continuación, tiene tanto virtudes como vicios.

Inicialmente vale la pena resaltar que el título de la novela anuncia su inclinación humorística. La versión original en inglés de la obra se titula *The Penelopiad*, lo que remite de inmediato a los títulos de épicas clásicas que llevan siempre el nombre del tema principal o del héroe protagónico: la *Eneida* es la historia de Eneas, la *Iliada* remite a Ilión –otro nombre para Troya– y la *Odisea* promete contarnos el regreso de uno de los héroes griegos: Odiseo. El título de la novela de Atwood le sugiere al lector que está a punto de leer una épica femenina en la que la heroína principal es Penélope. De entrada, una épica femenina despertaría risa en un lector perspicaz, pues “héroe” no tiene género

femenino en la edad de los héroes” (Finley, 2014, p. 15). No hay heroínas en Homero, las mujeres odiseicas se convierten en heroínas morales para los lectores de una generación posterior (Finley, 2014). Con la insinuación irónica del título comienza la desmitificación de la figura del héroe que se desarrollará en el resto de la novela.

A través de la narración de Penélope los valores del héroe se convierten en vicio y en motivo de burla. En Homero, Odiseo es “hablador de palabras y hacedor de hechos” (Mendelsohn, 2019, p. 221), es el *polýmetis* (el de muchos ardides) y el *polýtropos* (el de muchas vueltas) (Estrada, 2021). Hace parte del imaginario colectivo la gran astucia verbal con la que Odiseo sale bien librado de su encuentro con el cíclope Polifemo que, no demora en decir Homero, es “el más fuerte de todos los Cíclopes” (Homero, I, v. 70). Y aunque es su inteligencia la que lo salva de morir devorado por ese hombre con forma de “pico selvático” (Homero, IX, v. 191), es la boca la que termina poniendo en aprietos a Odiseo cuando le revela su verdadero nombre al cíclope (Mendelsohn, 2019). La virtud de Odiseo y la razón de su fama está en su capacidad para jugar con las palabras, para ser de muchas maneras. Pues bien, si en la *Ilíada* el héroe se caracteriza por la fuerza bélica, la valentía y el coraje, en la *Odisea* el valor heroico se desplaza a la astucia verbal, al ingenio (Detienne y Vernant, 1988; Mendelsohn, 2019) y a la *homophrosyné*, la coincidencia de pareceres entre dos que han de gobernar juntos la casa (Estrada, 2021; Mendelsohn, 2019).

Estas virtudes heroicas no tienen el mismo valor en *Penélope y las doce criadas*. En la novela, Atwood transgrede la ley presupuesta en la *Odisea* de Homero según la cual Odiseo es héroe por sus múltiples ardides y estratagemas verbales, y hace énfasis en que detrás de todo buen orador hay un mentiroso en potencia, “un trámoso y un ladrón” (Atwood, 2020, p. 27). En su narración Penélope acentúa el vicio de la supuesta virtud retórica de Odiseo y cuestiona si en realidad las suyas son cualidades o defectos: “Su abuelo, Autólico, era bien conocido por tener las mismas ‘cualidades’, y se rumoreaba que jamás había ganado sin hacer trampas” (p. 27).

La ironía, dice Wayne Booth (1974), socava las claridades, destruye dogmas y devela la negación que está en la base de toda afirmación. Umberto Eco (1999) añade que lo que hace cómica a la comedia es el

ocultamiento de una ley presupuesta que finalmente se transgrede, a diferencia de la tragedia que hace explícita no solo cuál es esa ley sino el destino trágico que le espera al personaje si la infringe. Por medio de la ironía se silencia y disimula la norma violada, y cuando se rompe ese código implícito, surge la risa en el lector. Por ejemplo, cuando se arroja el pastel de cumpleaños en la cara de alguien, nos reímos porque la regla implícita y transgredida es que los pasteles de fiesta se comen y no se lanzan. La ironía, como forma del humor, es uno de los recursos más importantes a través de los cuales Atwood plantea preguntas sobre la figura del héroe: ¿es realmente Odiseo un gran héroe o es sencillamente un gran mentiroso?

La denuncia humorística de Atwood radica también en el cuestionamiento de la versión oficial del mito. Por un lado, la novela propone que la versión que conocemos de los hechos odiseicos la conocemos por parte de un narrador mentiroso y trámoso al que el lector no debería creerle. La labor de los aedos, encargados de la consolidación de la versión oficial del mito, es “un arte de muy baja estofa” (Atwood, 2020, p. 8), dice la Penélope de Atwood. No hay que obviar que Homero convierte a Odiseo en narrador de sus propias aventuras durante casi cuatro cantos. La tradición conoce a esta porción del poema como los *Apologoi* (Mendelsohn, 2019), palabra de la que deriva *apología*. De manera que Odiseo hace una alabanza y una defensa de sí mismo mientras narra sus peripecias ante los feacios. Muchos dan por auténtica la versión de los hechos de Odiseo y de los aedos, dice Penélope (Atwood, 2020), pero esta es una versión plagada de “chismes escandalosos” (p. 8). En el cuestionamiento de la versión oficial aparece también la pregunta por la verdad y grandeza de las hazañas de Odiseo. Ya que la astucia ha adquirido la connotación de mentira, la versión de Odiseo es una de la que hay que desconfiar, y si bien puede ser cierto que había luchado contra un cíclope, también podrían ser ciertas otras versiones, como aquella que sugiere que Odiseo “sólo se había peleado con un tabernero tuerto por culpa de una cuenta sin pagar” (p. 57). Si los hechos odiseicos han “perdido su aire de leyenda” (p. 8), dice Penélope, entonces ahora podemos cuestionar el pasado y burlarnos de lo ocurrido. La heroicidad de Odiseo y sus virtudes no son solo burladas por Penélope: Atwood utiliza la estrategia del coro para hacer hablar a

las doce criadas. El recurso del coro tradicionalmente pertenece al teatro clásico en tanto que instancia mediadora entre las figuras heroicas y los ciudadanos de una polis naciente (Vélez Upegui, 2015). En el caso de Atwood puede leerse como un guiño a la comedia y a la tragedia, géneros que, a diferencia de la épica, cuestionan decididamente al héroe, bien sea burlándose de él o mostrando su inevitable destino trágico. En *Penélope y las doce criadas*, el coro siempre guarda un tono humorístico. La misma autora lo declara al final de la novela: “El coro de las criadas es un homenaje a los coros de teatro clásico. La costumbre de dar una versión burlesca de la acción principal surgió en las obras satíricas antes que en la tragedia” (Atwood, 2020, p. 127). En el coro de las doce criadas se destruye el carácter heroico que el Odiseo de Homero construye acerca de sí mismo mientras narra sus aventuras ante un pueblo que resalta por su misteriosa armonía y civilización: los feacios. Las criadas pintan a Odiseo como un líder que es injusto con la tripulación, pues todo el tiempo son quienes van y miran qué gentes comedoras de pan viven en las tierras a las que van llegando y son ellos, también, los que mueren en esa exploración. La denuncia y el cuestionamiento aparecen en torno a si realmente es héroe el que vuelve a casa sin tripulación. Luego, el coro de las criadas ironiza sobre el supuesto cautiverio del héroe por parte de Calipso. Odiseo no es tanto un cautivo, sino que se entrega libremente a los brazos de la ninfa “¡que es donde todos quisiéramos estar!” (p. 65).

Por medio de la ironía, Atwood desestabiliza la figura de Odiseo como héroe, pero también establece las bases para una crítica hacia la concepción canónica de Penélope. Como desarrollaremos en el siguiente apartado, su crítica no constituye una mera denuncia para el menoscabo de la reputación de Odiseo, pues los vicios y virtudes que lo constituyen son también los vicios y virtudes de Penélope. En suma, el recurso del humor sirve a la novela para la desmitificación del héroe y, como veremos, es el punto de partida para la reconstrucción del personaje de Penélope.

La respuesta a la tradición: recepción y producción de sentido

La tercera dimensión crítica en *Penélope y las doce criadas* corresponde a la interpretación. Con esto nos referimos específicamente al procedimiento que adelanta Atwood cuando introduce otras interpretaciones de escenas concretas de la *Odisea* de Homero que la tradición ha comentado una y otra vez. El ejemplo paradigmático de la novela se encuentra en la reconstrucción de la figura de Penélope.

El imaginario colectivo recuerda a Penélope bajo el arquetipo de la mujer fiel y paciente. Sin embargo, una lectura atenta de la *Odisea* de Homero revela que este personaje es mucho más complejo que la imagen estereotípica con la que se lo asocia. Las recreaciones de los personajes no son inocuas, “sino que cada una de ellas introduce, tanto en la forma de narrar los hechos como de tratar los personajes, la mentalidad propia de cada época y cultura” (Estrada, 2021, p. 13). Esta no es una idea nueva, especialmente desde el punto de vista de la estética de la recepción, en la que autores como Iser (1987) proponen la tesis de que los vacíos y espacios en blanco constitutivos del texto son a menudo ocupados por proyecciones imaginativas del lector. De manera que en la recepción de obras literarias, el lector puede darse licencia para ampliar la fábula, imaginar el pasado de un personaje, ubicarlo en otro tiempo o componer desde otra perspectiva un hecho fundamental, en una suerte de recepción creativa que inventa y crea, al mismo tiempo que critica y valora (Pino-Posada y Jaramillo-Appleby, 2021).

La Penélope que llega al imaginario de los lectores del siglo XXI es una que está mediada por una serie de lecturas canónicas que la han atravesado. Según recupera Estrada (2021) en su capítulo “La invisibilidad de las mujeres”, esas lecturas canónicas son: la de Aristóteles en la *Poética*, la de Longinus en *Tratado de lo sublime*, la de Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* y la de Woodhouse en *The composition of Homer's odyssey*. Si para Iser toda lectura es una actualización del texto y de su significación mediante la cual se corrigen las proyecciones del lector (Iser, 1987), para Jauss la lectura siempre tiene un sentido social y, si se quiere, político, en la medida en que el arte asiente, desmiente y crea nuevas normas (Jauss, 2013). Esto, consideramos, es una de las

formas en que Atwood hace crítica a través de su reescritura, pues mediante el personaje de Penélope se hace explícita la intención de refutar lecturas canónicas del poema homérico que han convertido al personaje en una “leyenda edificante” (Atwood, 2020, p. 9) y alejada de una suerte de verdadero ser que en la recepción solo se captó parcialmente.

Lo que hace Atwood es volver a leer la *Odisea* y desenmascarar el valor literario que durante mucho tiempo estuvo oculto detrás de un valor cultural que redujo a Penélope a un estereotipo (Estrada, 2021). Haciendo explícita su interpretación, Atwood refuta la tradición con una nueva propuesta de lectura.

En la *Odisea* de Homero, Penélope es caracterizada como inteligente, prudente, sabia, ingeniosa, de buena cabeza, sagaz, astuta. Incluso se la nombra como “semejante a una diosa” (*antithéē*), fórmula que solo se usaba para los héroes varones, y se dice que es “desconfiada, astuta, capaz de mentir y difícil de engañar, igual que su marido” (Estrada, 2021, p. 59). Adicionalmente, Penélope subvierte los estereotipos de género de la época, pues gobierna Ítaca exitosamente y cumple todas las funciones que cumpliría un rey. Odiseo mismo, disfrazado de mendigo, compara a Penélope con un rey que “impone justicia, y la tierra sombría da trigo y cebada, y cargados de fruta se vencen los árboles y las cabras alumbran seguras, y el mar da sus peces, y los pueblos que están a su mando se sienten dichosos” (Homero, XIX, v. 107).

Una de las características de Penélope que se resalta con insistencia durante la novela es su astucia. Si bien el truco del sudario ha sido bien conocido y difundido, la astucia de Penélope se revela en otros momentos del mito que han pasado desapercibidos. El ejemplo paradigmático que ha sido además un motivo controversial en la recepción de la *Odisea* es el reconocimiento de Odiseo por parte de Penélope. Durante mucho tiempo la crítica consideró que Penélope no reconoció a Odiseo cuando llegó a Ítaca vestido de mendigo. Sin embargo, Atwood plantea que es muy probable que Penélope sí lo haya reconocido. De lo contrario, ¿por qué planearía el certamen del arco, un juego que inevitablemente acabaría con la muerte?: “Ahora ya conocéis la verdad lisa y llana: yo sabía que el mendigo era Odiseo y también que solo él sería capaz de realizar aquel truco de tiro con arco. No hubo ninguna casualidad: lo organicé todo a propósito” (Atwood, 2020, p. 93).

A través del recurso de la interpretación, haciendo explícita su lectura de la *Odisea* y más específicamente del personaje de Penélope, Atwood responde a la tradición y a la crítica. Lo que se encuentra en su propuesta no es, sin embargo, una exaltación ciega de los valores de Penélope. El desarrollo de la fábula tiene como destino la decadencia moral del personaje, pues lo que se intenta demostrar es que Penélope es el contrapunto interior de Odiseo y es capaz de situarse a su altura: “Ambos éramos unos mentirosos expertos y descarados desde hacía tiempo, y no nos importaba reconocerlo. Es asombroso que nos creyéramos algo de lo que decía el otro” (Atwood, 2020, p. 113). En suma, el recurso de la interpretación permite a Atwood reaccionar a una tradición que leyó angostamente al personaje y demostrar cómo Penélope es un personaje femenino tan ambiguo, complejo y con “madera de protagonista” (Estrada, 2021, p. 55) como su contraparte masculina, Odiseo.

Conclusiones

Nos propusimos analizar de qué manera la reescritura de Margaret Atwood, *Penélope y las doce criadas*, hace uso de procedimientos críticos para valorar éticamente la *Odisea* de Homero, lo que nos invita a considerar la conjectura de que la reescritura es un formato contemporáneo para hacer crítica literaria. Por un lado, estrategias narrativas como el cambio de la voz épica clásica por la narración en primera persona por parte de Penélope es un recurso que amplía el mundo homérico porque le da voz a personajes secundarios que ahora pueden contar su versión de los hechos. En concreto, Penélope denuncia y critica, desde el siglo XXI, los matrimonios arreglados, los rumores alrededor de la supuesta leyenda edificante a la que la elevó la tradición, así como la injusticia de Odiseo cuando ahorcó a sus doce criadas. Por otro lado, el humor es un recurso transversal a toda la obra. Desde el inicio el lector sabe que se trata de una versión irónica del mito homérico, puesto que Penélope habla de un modo ligero y prosaico desmitificando figuras como la del aedo, que no hace más que coser y atar cuentos que la gente se cree sin más, o el supuesto heroísmo de Odiseo, que no es más que un embaucador y buen contador de historias. Y, por último, la reescritura de Atwood conversa también con la recepción tradicional del mito homérico, en

la medida en que entra en discusiones interpretativas fundamentales como, por ejemplo, si acaso Penélope ya sabía que el mendigo recién llegado a Ítaca era el mismo Odiseo y por eso propone el certamen del arco, un juego mortal. Esto es fundamental porque el debate principal es con el estereotipo cerrado en torno a Penélope como la mujer fiel y paciente, imitable por sus valores femeninos virtuosos. Atwood complejiza al personaje de Penélope cuando resalta eso que, según Carmen Estrada, también está en Homero; a saber, que Penélope es también una mujer estratégica, que miente para sacar provecho y que juega con artimañas tejidas, así como su marido. La conjectura que defendimos acerca de que la reescritura es un formato posible para hacer crítica literaria se argumentó de manera inductiva, pues partimos del análisis de un caso particular en el que identificamos algunos procedimientos críticos que podrían analizarse en otras reescrituras contemporáneas en torno a figuras femeninas clásicas. Podemos anotar tres puntos importantes a manera de conclusiones.

En primer lugar, la reescritura crítica no es solo un formato experimental en el que se hace uso de recursos narrativos con pretensiones literarias o artísticas. Lo fundamental de la reescritura crítica es el modo en el que entabla una discusión ética con la tradición y con la obra literaria con la que discute. En el caso de las figuras femeninas clásicas como Penélope, el foco está en preguntarse por otra manera de leer a estas mujeres, qué dirían de su condición hoy en día o cómo las hemos leído en el devenir histórico. Por eso lo que interesa analizar, sobre todo, es el mecanismo crítico del que se vale la reescritura, pues es aquí donde entabla una discusión ética y política con la obra base, al tiempo que crea otras posibilidades ficcionales de manera creativa y con innovación estilística.

En segundo lugar consideramos que revisar y analizar el corpus de reescrituras contemporáneas que están surgiendo en torno a figuras femeninas clásicas es un campo de estudio propicio para los estudios de recepción literaria, sobre todo en el marco de un clima epocal revisionista con las producciones canónicas y clásicas en el que emergen disputas literarias sobre el tipo de representación que estas llevan a cabo. En este contexto, la reescritura crítica se constituye en un formato propicio para hacer valoraciones de corte ético que no atentan contra la obra

(corrigiéndola políticamente) ni contra el autor de carne y hueso (cancelándolo). Esto es importante en un momento en el que fenómenos como la corrección política, la cancelación cultural, el silenciamiento y la moralización excesiva e injusta con las obras del pasado han ocupado un lugar central en el debate público político, cultural y literario de la actualidad. En este sentido, la reescritura crítica es una propuesta que acoge lo mejor de la actitud contestataria del lector de hoy, pero intenta que dicha actitud no se torne en censura; antes bien, promueve que la inconformidad con el texto leído se convierta en un producto crítico y creativo que abre otras posibilidades de sentido, denuncia ideologías obsoletas, así como valores enquistados y estereotipos.

Por último, en tercer lugar, vale la pena también pensar qué tipo de lector modelo (Eco, 1996) reclaman estas reescrituras. No basta con explicitar el mecanismo crítico y ético que ponen a funcionar las reescrituras críticas. El lector también tiene una responsabilidad en la manera en que las lee y las recibe, pues en lugar de hacerle “más fácil” la lectura de los clásicos al lector contemporáneo, la complejizan porque le exigen ir al texto criticado para entender mejor cómo es que está compuesta la máquina perezosa que es la reescritura. En últimas, hay que leer a Atwood después de haber leído a Homero y hay que volver a Homero después de haber pasado por Atwood. Esto es más gratificante para el lector, pues si conoce la versión homérica del mito, puede entender cómo es que en la contemporaneidad recibimos los mitos clásicos y por qué es importante criticarlos éticamente.

Referencias

- Atwood, M. (2020). *Penélope y las doce criadas* (G. R. Ortega, trad.). Penguin Random House. (Obra original publicada en 2005).
- Benjamín, W. (1972). *Gesammelte Schriften III*. Suhrkamp.
- Booth, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press.
- Cavallero, P. (2014). *Leer a Homero. Ilíada, Odisea y mitología griega*. Quadrata.

- De Mussy, L. G. y Valderrama, M. (2010). *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*. RIL editores.
- Detienne, M. y Vernant, J. P. (1988). *Las artimañas de la inteligencia: La metis en la Grecia antigua*. Taurus.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (A. Oviedo, trad.). Adriana Hidalgo Editora. (Obra original publicada en 2000).
- Eco, U. (1988). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen.
- Eco, U. (1996). Entrar en el bosque. En *Seis paseos por los bosques narrativos* (H. Lozano Miralles, trad.). Lumen.
- Eco, U. (1999). Lo cómico y la regla. En *La estrategia de la ilusión*. Lumen. (Obra original publicada en 1973).
- EFE. (2023, 26 de marzo). La editorial de Agatha Christie reescribe algunos de sus libros para adaptarlos a “las nuevas sensibilidades”. *El País*. <https://goo.su/7COIMvd>
- Estrada, C. (2021). *Odiseicas. Las mujeres en la Odisea*. Seix Barral.
- Febvre, L. (1959). *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*. UTEHA.
- Fernández Auzmendi, N. (2008). El canon literario: Un debate abierto. *Per Abbat*, 7, 61-82.
- Finley, M. I. (2014). *El mundo de Odiseo*. Fondo de Cultura Económica.
- Gentzler, E. (2019) Women writers and the fictionalisation of the classics. *The Translator*; 25(3), 269-281. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1680075>
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (A. Page, trad.). Tumbona Ediciones.

- Haynes, N. (2020). *Pandoras Jar: Women in the Greek Myths*. Picador.
- Homero (2013). *La odisea* (F. Gutiérrez, trad.). Penguin Classics.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus. (Obra original publicada en 1976)
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación* (J. G. Costa y J. L. Gil Aristu, trads.). Gredos. (Obra original publicada en 1970).
- Koch, T. (2023, 4 de marzo). Roald Dahl, entre la fascinación por la rebeldía y el negocio millonario. *El País*. <https://goo.su/QfIU9X>
- Martínez, C. y Mirón, D. (2000). Mujeres esclavas en la Antigüedad: Producción y reproducción en las unidades domésticas. *Arenal*, 7(1), 5-40. <https://doi.org/10.30827/arenal.v7i1.16776>
- Mendelsohn, D. (2019). *Una Odisea. Un padre, un hijo, una epopeya*. Seix Barral
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal genius: Poetry by other means in the new century*. The University of Chicago Press.
- Pino-Posada, J. P., y Jaramillo-Appleby, V. (2022). Recepción creativa de obras literarias: un modelo de investigación-creación a partir de la cuentística de Alice Munro. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 27(2), 432-450. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v27n2a08>
- Reboreda, S. (2019). El universo femenino de los poemas homéricos. En M. García Sánchez, y R. Garraffoni (eds.), *Mujeres, género y estudios clásicos: Un diálogo entre España y Brasil* (pp. 21-36). Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Reyes Mate, M. (2006). *Medianoché en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Trotta
- Spivak, G. (2000). The New Subaltern: A Silent Interview. En V. Chaturvedi (ed.), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial* (pp. 324-340). Verso.

Thompson, D. (2008). Return to Ithaca: Contemporary Revisions of Penelope in Spanish Women's Literature Author(s). *Hispania*, 91(2), 320-330.

Vélez Upegui, M. (2015). Sobre la tragedia griega. *Araucaria*, 17(33), 31-58. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2015.i33.02>

Villanueva, D. (2021). *Morderse la lengua. Corrección política y posverdad*. Titivillus.

Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.