

Penélope y Helena en el marco posfeminista: relectura contemporánea de la figura mítica a través de *The Penelopiad*, de Margaret Atwood y *The Memoirs of Helen*, de Amanda Elyot

Aitana Argibay Ares

Universidade de Santiago de Compostela ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/amal.102000>

Recibido: 07/04/2025 • Aceptado: 07/10/2025

Resumen: En *The Penelopiad*, Margaret Atwood ofrece una reinterpretación de Penélope que cuestiona los valores de la tradición épica a través de una narrativa cargada de autonomía, sarcasmo e individualismo. La versión de Atwood refleja las contradicciones del posfeminismo, donde la autonomía femenina se construye sobre dinámicas de competencia y misoginia interiorizada. La Helena de Elyot (*The Memoirs of Helen*), se contrapone como exponente de un feminismo crítico, colectivo, que sigue cuestionando los arquetipos femeninos a través de la estructura mítica. Mediante una revisión de la evolución histórica de sus figuras, este artículo procura realizar una aproximación a sus diferentes reinterpretaciones y significaciones en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: Helena de Troya; posfeminismo; retelling; ciclo troyano; perspectiva de género; reinterpretación del mito.

ENG Penelope within the Postfeminist Frame: Contemporary Retelling to the Mythic Figure through Margaret Atwood's *The Penelopiad* and Amanda Elyot's *The Memoirs of Helen*

Abstract: Margaret Atwood's Penelope (*The Penelopiad*) offers a reinterpretation that questions traditional epic values through a cynic narrative, full of autonomy, sarcasm and individualism. Standing out from her classical counterpart, Atwood's version reflects on the contradictions originated by the 2000's postfeminism tendencies, when femininity and autonomy were built around competitive dynamics and interiorized misogyny. Eliot's Helen (*The Memoirs of Helen*) works as a contrast to this dynamic, manifesting herself as an exponent of critical, collective feminism that questions feminine archetypes through the mythical structure. Revising their historical evolution this article aims to understand both retellings and their significance for contemporary culture.

Keywords: Helen of Troy; postfeminism; Margaret Atwood; Trojan Cycle; Gender perspective; myth reinterpretation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Penélope en la Antigüedad. 3. Helena: reconfiguraciones e interpretaciones. 4. Reinterpretación femenina: las memorias de Helena y Penélope. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía

Cómo citar: Argibay Ares, A. (2025). Penélope y Helena en el marco posfeminista: relectura contemporánea de la figura mítica a través de *The Penelopiad*, de Margaret Atwood y *The Memoirs of Helen*, de Amanda Elyot. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 17(2), 1-9.

1. Introducción

Las actuales representaciones de Penélope y Helena son, en su gran mayoría, herencia de las versiones homéricas. Penélope se postula como arquetipo de mujer ideal de una época, mientras que Helena pasa a la posteridad caracterizada por su belleza e influencia sobre los hombres¹. La Antigüedad, sin embargo, transmite otras versiones de sus historias que difieren del canon heredado.

¹ Así, en las reinterpretaciones cinematográficas, Penélope tiende a ser un personaje secundario a la historia de Odiseo (Mario Camerini, *Ulisses*, 1954; Andrei Konchalovsky, *The Odyssey*, 1997) y Helena reducida a su valor estético o sexual en su interacción

En las presentes páginas se procederá, en primer lugar, a una revisión de las versiones que la Antigüedad ofrecía de estos personajes en sus respectivos contextos. A continuación, se estudiarán las maneras en que el mito se reconfigura en la actualidad, incidiendo sobre el reflejo de la postmodernidad que Margaret Atwood (*The Penelopiad*) y Amanda Elyot (*The Memoirs of Helen*) transmiten en su obra.

Cabe destacar que, pese a su protagonismo en la reinterpretación contemporánea, el proceso de *re-telling*² y subversión no es exclusivo a las figuras de Penélope y Helena. Como bien se ha señalado en múltiples estudios, particularmente aquellos relativos a la recepción clásica³, el mito se reconfigura constantemente para obedecer a los contextos sociales, culturales y políticos del momento, de manera que se produce un nuevo imaginario que vincula y, generalmente, subvierte, un pasado tradicional en obediencia a las necesidades y realidades de su presente.

2. Penélope en la Antigüedad

La versión del personaje que ha trascendido a la contemporaneidad con mayor fuerza e influencia nos la proporciona la obra homérica, particularmente en su retrato a través de la *Odisea*. Si bien solo aparece al inicio y al final de la obra, su personaje se ha configurado como uno de los principales arquetipos de mujer fiel, leal y sumisa⁴. Las apariciones de Penélope giran, de manera más o menos directa, en torno a la ausencia de Odiseo o Telémaco. Así, es retratada como madre y esposa, devota y fiel, modelo de los estándares del momento, en contraste con otras mujeres presentes en el ciclo épico, como Clitemnestra⁵. Sin embargo, la tradición clásica ofrece versiones divergentes sobre la fidelidad y el destino final de Penélope, lo que revela la complejidad de su recepción en el imaginario mítico.

A pesar de la prevalencia del personaje, una de las principales quejas que Penélope expresa en la reinterpretación de Atwood es la escasa importancia que el mito le concede. En la Grecia Arcaica, su protagonismo resulta limitado, pues la mayoría de las referencias vinculadas a la *Odisea* más allá del relato épico se centran en episodios del héroe masculino, especialmente en las representaciones cerámicas del naufragio (Piquer, 9). Con todo, la lectura del propio texto nos aproxima a Penélope en sus funciones de reina, madre y esposa, aunque dichos papeles aparecen supeditados a la centralidad masculina, habitualmente encarnada en su marido o en su hijo (Férez, 307-334).

El siglo V hace más alusiones a su nombre a través de la tragedia⁶, particularmente la producida por Esquilo⁷, Filocles y Eurípides (E. Tr. 421 – 3., Or. 588 – 90.), aunque también Platón utiliza el personaje en la elaboración metafórica del pensamiento racional (García, 123-146). A pesar de no conservar textos completos, podemos obtener una perspectiva general a través de las referencias indirectas identificadas en las obras. En el *Agamenón* de Esquilo, Clitemnestra procura imitar el comportamiento de Penélope para engañar a su esposo, mientras que la Helena de Eurípides se asemeja a Penélope en comportamiento y caracterización (Gilchrist, 175 – 227) para la elaboración de su defensa. Por ende, podemos entender la figura de Penélope, en su castidad y fidelidad, como modelo de mujer ideal.

A pesar de que las fuentes antiguas tienden a coincidir en esta representación de Penélope, existen, como ya mencionamos, ciertas versiones míticas divergentes en las que se cuestiona su fidelidad. Así, Heródoto (Hdt. II, 146) menciona a Pan como su hijo, fruto de su encuentro con Hermes, pese a que no está claro si este encuentro se habría producido tras la muerte de Odiseo o con anterioridad a ella (Paus. VIII 12, 5.). Otras versiones señalan que Pan nace de la unión entre Apolo y Penélope o, en su defecto, que es el resultado del encuentro entre Penélope y el total de sus 108 pretendientes. Apolodoro (Apollod. Epit. 38 – 40) proporciona diferentes versiones según las cuales, tras haber sido seducida por Antínoo, fue devuelta a su padre, habiendo engendrado con posteridad a Pan, tras su unión con Hermes, o que murió a manos del propio Odiseo, tras haber sido seducida por Anfínomo.

La literatura latina recupera el personaje a partir de las Heroidas de Ovidio (Ou. Ep. I) como una de sus fuentes principales, que mantienen el arquetipo de su esposa ideal⁸. Horacio también menciona a Penélope

con los diferentes protagonistas masculinos (Robert Wise, *Helen of Troy*, 1956; John Kent Harrison, *Helen of Troy*, 2003; Wolfgang, *Troy*, 2004).

² Entendemos como “*re-telling*” el proceso en el que se vuelve a contar una historia previamente conocida infiriendo algún cambio sustancial en su narrativa.

³ Martindale y Thomas (2008), introducen los principales postulados de la recepción clásica, en un trabajo similar al de Hardwick (2011). En el ámbito nacional, Losada (2015) desarrolla en su trabajo una metodología adecuada para el tratamiento de la readaptación del mito que permita adaptarse a los nuevos contextos culturales. En lo referente a la recepción clásica y la cuestión de género, cabe destacar también las publicaciones de Doherty (2015). Otros múltiples estudios, que se referenciarán a lo largo de este trabajo, concretan su análisis sobre los personajes de Penélope y Helena y su readaptación a la cultura contemporánea.

⁴ Los adjetivos, epítetos, que acostumbran a acompañar al personaje son prudente, discreta (Od. I. 328., Od. IV, 210., Od. IV, 804.). Otros atributos, como la astucia, salen a relucir en muchas ocasiones al ponerla en relación con su marido.

⁵ En su descenso al Hades, Odiseo conversa con Agamenón, que reafirma la lealtad de su esposa en contraste con Clitemnestra, quien, junto con su amante Egisto, planeó el asesinato del rey (Od. XI, 440., Od. XIX, 190), tal y como nos confirma la posterior tradición a través de Esq. Ag.

⁶ Las consideraciones relativas a Penélope se realizan con base en referencias fragmentarias; el mayor protagonismo lo tuvo probablemente en las obras escritas por Sófocles, con una connotación probablemente negativa. Eurípides ofrece referencias en sus obras, pero no tragedias completas dedicadas a ella, como sí sucede en el caso de Helena. Más en Gilchrist, 175 – 227.

⁷ Las referencias que conocemos de Penélope se refieren a la tetralogía de Esquilo estudiada a través de fragmentos; *Los evocadores de espíritus*, *Penélope* (Fr 179) y *Los recogedores de huesos*, con *Circe* como drama satírico. Para una introducción más profunda sobre el contenido de los fragmentos, Lucas de Dios (2008).

⁸ Las características de este ideal se alteran ligeramente a través de la literatura latina. Así, Possanza identifica a una Penélope más proactiva e implicada en su propio destino y el de su pareja que la que los relatos griegos habrían proporcionado hasta el momento (Possanza, 2002).

(Hor. *Sat.* 1.2.95-96), si bien adscribe su fidelidad al desinterés de los pretendientes, enfocados en la explotación de las riquezas de Odiseo. La relativa estabilidad que percibimos en el personaje de Penélope indica que, pese a los cambios contextuales y ligeras alteraciones elaboradas sobre el personaje, el prototipo de mujer se mantuvo constante a través de la fidelidad y la relegación al hogar.

Las representaciones iconográficas de Penélope a lo largo de la Antigüedad también sugieren que su papel como mujer a la espera prevalece como característica identificativa, pues aparece generalmente sentada⁹, con el codo apoyado sobre las rodillas y la cabeza baja, sujetando su mano la frente o en ocasiones la barbilla¹⁰. Estas posturas se identifican con el duelo pasivo, característico de otras viudas míticas que también han lamentado la pérdida de sus maridos (Santos, 111 - 142). Aún en su luto, Penélope se mantiene fiel al ideal de conducta. Lo más habitual es identificarla también con la presencia del telar, más ocasionalmente el arco¹¹; la astucia de Penélope pierde relevancia en contraste con su papel como mujer casta y fiel (Gilchrist, 75 - 100).

La recurrencia de esta versión de Penélope no varía a lo largo de la Edad Media, pese a que su presencia se ve claramente reducida¹²; la reintroducción del *Romain de Troie* de Benoît de Sainte-Maure reaviva el interés sobre el mito e influye en la obra de artistas como Christine de Pizan¹³, Geoffrey Chaucer, Giovanni Boccaccio o John Gower. En sus biografías de 104 mujeres, Boccaccio retrata la virtud y pecado de diferentes mujeres de relevancia histórica, relegando a Clitemnestra al papel de mujer infiel, Helena o Circe como representaciones de la lujuria y Penélope como santo y eterno ejemplo de intocable e inviolable castidad (Cap. xxxviii, *Penélope*., Cap. xxxiii, *Clitemnestra*., Cap. xxxv, *Circe*. Cap. xxxv, *Helena*). En un sentido similar la menciona Chaucer (*The Legend of Good Woman*, Prologue B 250., *Troilus and Cryseida*, V 1770 - 1780) que, pese a aportar mayor complejidad al personaje, sigue valorando principalmente su virtud (Grigar, 11 - 39).

A lo largo del período renacentista, Penélope adquiere mayor profundidad, llegando a recuperar la inteligencia o astucia que también la había caracterizado en los textos homéricos¹⁴, un rasgo particularmente apreciable en la obra de John Davies *Orchestra, or a Poem of Dauncinc* (1590), que nos presenta un personaje modelado a partir de la monarca Elisabeth I.

La llegada de la imprenta supuso una ampliación de la difusión del Ciclo Troyano, aumentando la recepción de Penélope, en particular a partir de los trabajos de Chapman (1616) y Pope (1715), por tratarse de un personaje ideal para la exploración de la nueva feminidad transmitida por los artistas y pensadores del Barroco y la Ilustración. La herencia medieval, ligeramente ampliada y profundizada en el Renacimiento, se expandió en un nuevo paradigma de mujer, presentado en especial a través del trabajo de Claudio Monteverdi¹⁵ y Angelica Kauffman (Grigar, 39 - 80).

La modernidad mantiene esta recreación del modelo de Penélope como mujer ideal, tanto cuando la postula como ejemplo a seguir, como a través de su instrumentalización en la crítica¹⁶ de otras figuras femeninas como Clitemnestra.

En su reinterpretación contemporánea, Penélope sigue presente desde el teatro a la novela, materializando unos ideales de feminidad determinados. Solo la autoría femenina aportará, finalmente, un valor subversivo a su papel. En dicho proceso se perderá la contraposición a Clitemnestra, pasando el personaje de Helena a asumir el rol antagónico. Esta confrontación entre ambas, evidente en *The Penelopiad*, ya se había producido con anterioridad en algunas obras de autoría masculina (Bueno Vallejo, 1976). Para valorar correctamente este proceso es necesario revistar cómo fue descrito e interpretado, en las fuentes antiguas, el personaje de Helena.

3. Helena: reconfiguraciones e interpretaciones

A pesar de que la cultura popular ha difundido la figura de Helena bajo el epíteto de Helena de Troya, esta, con anterioridad a que su rapto la vinculase con dicha ciudad, era reconocida como Helena de Esparta. Formaba parte del imaginario antiguo como referencia e imagen de culto para el pueblo espartano, a través de diferentes versiones presentes en el escenario mítico.

Si tomamos como referencia el *Epitalamio de Helena* de Teócrito, que narra las bodas entre Helena y Menelao¹⁷, nos encontramos con una figura que simboliza el paso de adolescente a mujer, a joven esposa, al tiempo que nos describe el culto practicado en el santuario de Helena en Esparta, al que también hace

⁹ Las representaciones artísticas etruscas comienzan a mostrar variaciones de esta pose, estando el personaje de pie. Se trata, muy probablemente, de una herencia de las tendencias helenísticas que, con posteridad, se transmitieron al arte italiano. Más en Gilchrist, pp 75 - 100.

¹⁰ Esta pose es probablemente un desarrollo de la postura de duelo identificada en las representaciones artísticas del siglo VI, aunque adquiere un elemento pensativo, que en ocasiones se ha identificado con la toma de decisiones que enfrenta el personaje. Más en: Gilchrist, pp. 75 - 100.

¹¹ LIMC 20. 21. 33 a-f (Melian). 3. 4. 19. 30. 42.

¹² El Ciclo Troyano durante la Edad Media se inspiraba en fuentes latinas como Virgilio u Ovidio, así como las obras de Dictis Cretense y Dares Frigio, junto con la *Iliad Latina*. La *Iliada* y la *Odisea* no recuperarían su papel como fuentes principales hasta la llegada del humanismo.

¹³ Penélope sirve como una de las figuras de inspiración para la obra y trabajo de Christine de Pizan sobre los derechos y el acceso a la educación de las mujeres.

¹⁴ Estas primeras instancias pueden también ser apreciadas en el texto de John Skelton, a través de la voz en verso de su protagonista, Jane. Más en Grigar, pp. 55 - 61.

¹⁵ La obra de Monteverdi sigue la corriente manierista del momento y establece un paralelismo alegórico en el que Penélope figura en el estatus superior de Virgen María, en contraposición con Melanto.

¹⁶ Así sucede en obra de Byron (S. XIX) y Burnard (1871). Más en: Grigar (1995) y Cochran (2010).

¹⁷ García Teijeiro & Molinos Tejada (1986), sobre Theoc., *Idil.* XVIII.

referencia Pausanias (Paus., *III*, 14 – 15). También en Terapne, ciudad situada al sur de Esparta, se rendía culto a su figura junto a Menelao, aunque sus referencias son más escasas. En Esparta, Helena configuraba el modelo de adolescente y mujer joven.

A través del personaje de Teseo, Helena forma parte también de la tradición ateniense. Según Plutarco (Plut., *Thes.* 31, 2), Teseo rapta a Helena cuando todavía era una niña, mientras que el poeta arcaico Estesícoro (Paus., *III*, 22, 6) mantiene que ya era una mujer adulta cuando se produjo el rapto y que, tras ser liberada por los Dióscuros, da a luz a Ifigenia en Argos, dejándola a cargo de su hermana Clitemnestra (Rodríguez Adrados, 19-34). Teseo y Helena se configuran como referencia de matrimonio joven en Argos¹⁸. La figura de Helena se conecta con diferentes aspectos de la experiencia femenina en la tradición griega, desde su paso ritual de adolescente a mujer, hasta su etapa como joven esposa (Bettini, M. & Brillante, C., 43).

En Época Arcaica la poesía homérica se impone sobre otras versiones del mito, cuyo interés residía en su carácter marginal. Su papel en la *Ilíada* se define no solo por su belleza, sino también por el efecto que esta tiene sobre otros, hasta desencadenar los eventos de la Guerra de Troya. Según la versión habitual, Helena abandona voluntariamente la casa de Menelao. Aunque en diversos momentos del poema se alude a un rapto, ello responde a una incitación de los aqueos al combate (Greco, 5-35). La culpa no recae sobre ella (*II*, 354 – 356., *II*, 590.), convertida en objeto de disputa¹⁹, pues la afrenta personal y pública la realiza Paris. Este es el verdadero origen del conflicto, que se desarrolla conforme al principio de solidaridad entre *philoi*, una dinámica reforzada por el pacto establecido con Tíndaro (Bettini, M., & Brillante, C., 63 – 69) tras la competición por la mano de Helena. Este conflicto no es exclusivo a la persona o el mito, si bien el acuerdo posteriormente establecido, a través del cual los pretendientes se comprometen a proteger y asistir a Helena y su marido en caso de prejuicio o ataque, sí que es un caso particular de la princesa espartana.

Así, un conflicto originalmente privado, se convierte en una cuestión pública (García, 145-185). Helena aparece aludida en el lamento de las pérdidas sufridas por ambos bandos, muertes provocadas «a causa de Helena»; muchos de sus epítetos, fórmulas características de la composición épica, tienen un carácter funcional y decorativo semejante al de otros elementos de composiciones épicas (Reckford, 5-20). La mujer, tanto como figura en el mito o sujeto en la polis, no tiene capacidad para otorgar consentimiento (Duce, 141-160.), por lo que tampoco se la puede entender como figura responsable. Helena es causa en tanto que emblema y condicionante, pero la responsabilidad de sus actos recae todavía primordialmente sobre Paris (Reckford, 5-20) y sobre la voluntad divina (*II*, *III*, 154). Su papel en el conflicto aparece expresado también en boca de Penélope, como veremos más adelante, relegando la responsabilidad de sus actos a la voluntad divina (*Od.*, XXIII, 218 – 224). Tan solo la ausencia de esta y la vuelta al hogar redimirá la vergüenza expresada por el personaje (Reckford, 5-20).

Otras versiones, como sucede en las composiciones recogidas de Alceo (Alc., 285), sitúan en un primer plano las acciones de Helena y su relación con Paris (Rodríguez Adrados, 293 – 330), desplazando la narrativa bélica a un plano secundario. Lo mismo sucede en Safo (Sapph., 16), aunque en este caso se sigue evocando el poder del Eros como fuerza influyente en la actividad de Helena²⁰. La reformulación total del personaje tiene lugar en la tragedia, que reconsidera la tradición mítica desde la moralidad ateniense del siglo V a.n.e., a través de la que Helena adquiere una responsabilidad personal sobre el conflicto. Esto se refleja en las constantes referencias etimológicas (Esq., *Agam*, 681 – 709), dando a conocer a Helena como *helenaus* (destructora de naves), *helandros* (destructora de hombres) y *heleptolis* (destructora de ciudades). Si bien en la tragedia esquilea Helena todavía figura como instrumento divino, en Eurípides su comportamiento se considera ya plenamente humano, acorde con la ausencia de ordenación divina característica del teatro eurípideo (Bettini, M., & Brillante, C.). Otras lecturas consideran la humanización del personaje como un proceso de positivación, que procura identificar motivos secundarios detrás de la acción bélica, en un paralelismo típico de la tragedia con la situación ateniense del periodo eurípideo (Morenilla 89 – 117). Las palabras de Hécuba (Eur. *Hel.* 117), aunque esenciales para expresar la pérdida y la culpa, no constituyen la definición exclusiva de la intención dramática, pues representan un discurso subjetivo en el marco de una tragedia que plantea una reflexión plural y compleja sobre la guerra y la responsabilidad humana (Morenilla, 89 - 117).

La revisión virgiliana (Verg. *A.* II, 567 – 588) de la épica devuelve el carácter pasivo a Helena (Bettini, M., & Brillante, C., 148) a pesar de que conserva las características de las versiones trágicas áticas en tanto que persona y no ya herramienta divina. Recibe la furia de Eneas, y, a través de Virgilio, Deífobo narra cómo fue ella quien, durante la celebración de la victoria, agitó una llama en aviso de los aqueos y robó las armas de su habitación, lo que desembocó en su muerte (VI, vv. 505-513). En esta ocasión, el papel de villana de Helena se construye a partir de su auxilio a los aqueos pese a que su ausencia la había condenado en relatos anteriores. Su conducta paraleliza con la de Clitemnestra en otros relatos, siendo Deífobo el esposo traicionado y condenado a la muerte en lugar de Menelao o Agamenón.

La culpa y la responsabilidad de Helena siguen divergiendo en función de la obra que estudiemos, las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna achacan o atribuyen la culpa a Paris, mientras que Ovidio, en su *Arte de Amar*, culpa a Menelao. Otras tradiciones tardoantiguas, vías de la posterior transmisión medieval, Dictis

¹⁸ Las versiones atenienses se acercan más a un matrimonio auténtico exento de rapto entre Helena y Teseo (una crátera de producción ática representa las bodas de los personajes con los Dióscuros como invitados, originalmente encargados de rescatar a Helena). Greco, G. (1987), a través de Bettini, M., & Brillante, C. (2008).

¹⁹ Cabe destacar que esta dinámica no es exclusiva al mito, pues también en los casos de adulterio reflejados en las fuentes de la Atenas democrática, la mujer aparece como un objeto sin voluntad propia, como manifiesta Lisias en “Contra Eratóstenes” (Lys. 12).

²⁰ No evoca al amante, Paris, pese a que hace referencia directa a la influencia divina (Rodríguez Adrados, 358).

Cretense y Dares, ofrecen diferentes puntos de vista; el primero plantea un enamoramiento entre Paris y Helena sin intervención divina (*Ephemeris Belli Troiani*, I, 3-6), mientras que Dares defiende que el conflicto comienza con el rapto de Hesione (*De Excidio Troiae Historia*, I, 9 - 12). Estos relatos constituyen las principales fuentes de inspiración para la reinterpretación medieval y la figura de Helena, todavía origen de debate y referida también en textos legales relativos al consentimiento femenino²¹.

En conjunto, las fuentes antiguas configuran a Penélope como modelo de fidelidad femenina y a Helena como desencadenante, voluntario o no, de la guerra, roles que, aunque divergentes, ya anticipan la tensión entre idealización y estigmatización de lo femenino que recorrerá su recepción posterior.

La ficción contemporánea siguió recurriendo al mito para su producción artística, particularmente literaria. El marco postmodernista, que alberga una gran producción de estas obras, da lugar a una tendencia que reinterpreta estas figuras a través de una perspectiva de género, dando voz a personajes originalmente silenciados o pasivos en la forma mítica original. Este proceso, que podemos remontar a la *Kassandra* de Christa Wolf (1983), tuvo su proliferación editorial a partir de los años 2000, particularmente a través del proyecto *Canongate*, en el que se ubica *The Penelopiad*.

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI se asistió a una transformación total de estos personajes míticos femeninos y de su representación en la ficción. Mientras que *The Song of Troy* (Colleen McCullough, 1998) transmite una reinterpretación de la Guerra de Troya en múltiples voces, solo dos de ellas son femeninas: la obra *A Thousand Ships* (Natalie Haynes, 2019) propone una narración en primera persona exclusivamente femenina que da voz a los personajes silenciados en el mito original y a los colectivos más marginalizados de la historia²². El período transcurrido entre la publicación de ambas obras ofrece una amplia variedad de reescrituras. Entre ellas destaca *The Memoirs of Helen of Troy* (Amanda Elyot, 2005), que, al igual que *The Penelopiad*, narra los eventos del ciclo troyano desde la perspectiva de Helena. No obstante, ofrece una introspección compleja y matizada del personaje que contrasta notablemente con la visión presentada por Atwood ese mismo año.

4. Reinterpretación femenina: las memorias de Helena y Penélope

The Penelopiad se publica en el año 2005, a través de un proyecto editorial de reinterpretación de diferentes textos clásicos, *Canongate Project*. Atwood profundiza en el personaje de Penélope y la protagonista apela directamente al lector, subvirtiendo el relato originalmente protagonizado por Odiseo. Paralelamente intervienen las doce criadas ajusticiadas por confraternizar con los pretendientes, en forma de poemas, al inicio de cada capítulo. La novela alterna las experiencias de Penélope en el Hades con su narración de la Antigüedad, desembocando ambas en un juicio a Odiseo en el último capítulo. *The Memoirs of Helen of Troy* narra en primera persona diferentes eventos del ciclo troyano desde el punto de vista de Helena, quien se dirige a su hija Hermione.

El contexto sociopolítico de la primera década de los 2000 genera contradicciones sobre el movimiento feminista, que derivan en el desarrollo del término postfeminismo, junto con el cuestionamiento no solo de sus implicaciones, sino de su propia existencia, en contraste con otras etiquetas distintivas como cuarta ola. Angela McRobbie destaca, con respecto a la tendencia postfeminista, su carácter dual, que da por sentado el movimiento y lo rechaza al mismo tiempo, al entenderlo como anticuado e innecesario (McRobbie, 255 - 264). Entiende el postfeminismo como una sensibilidad que altera la subjetividad sobre la población y conducta femenina, íntimamente ligado con las tendencias neoliberales y el desarrollo de conductas individuales que favorecen la suplantación de nociones políticas y sociales colectivas. Una tendencia similar puede apreciarse en la obra de Atwood, si bien resulta difícil discernir, y escapa de nuestro juicio hacerlo, si estamos ante una recreación crítica de la realidad cultural y social del momento o, por el contrario, se trata de un reflejo y consecuencia de la mentalidad presente.

A continuación, presentamos una valoración de las formas en que los personajes femeninos reinterpretados del ciclo troyano recrearon unas nuevas dinámicas estructurales contemporáneas, que, como consecuencia de los agitados cambios culturales de las últimas dos décadas, ya no se corresponden con los actuales, hecho que ayuda a poner en relieve sus contradicciones.

La Penélope de Atwood porta una voz firme y cínica en su narrativa, que no beneficia a todos los personajes. Existe un conflicto evidente con las doce criadas, y uno más discreto entre Helena y Penélope. La antítesis de la protagonista de Atwood ya no es Clitemnestra, como sucedía en la tradición homérica, sino que Helena, personaje superficial que disfruta de manera consciente de la atención que despierta, se convierte en su oposición. La responsabilidad de sus actos recae sobre su plena, y subversiva, autonomía. Elyot, por el contrario, ofrece una versión de Helena que, pese a ser consciente de sus actos, busca una justificación y redención. El papel de la divinidad todavía está presente, aunque en un plano secundario y referencial a la obra original. Pese a pertenecer al mismo contexto cultural, cada novela se construye sobre tendencias diferentes.

La Penélope de Atwood se refiere a Helena en un constante despliegue de estigma sexual ("... and she was nothing if not infamous", Atwood, 20.) y a través de un juicio misógino; las adjetivaciones que usa son

²¹ Edgard., & Dodgeridge (1632) *The Law's Resolution of Women's Rights*; se diferencian dos formas de abuso sexual. Aquel ejecutado a través de la violencia física o, por otro lado, la extorsión del consentimiento.

²² En similitud a esta estructura encontramos otras muchas obras de autoría femenina enmarcadas en el ciclo troyano; Claire North (House of Odysseus, 2023), Madeline Miller (Song of Achilles, 2011, Circe, 2018), Natalie Haynes (A Thousand Ships, 2019), Pat Barker (The Silence of the Girls, 2019).

exclusivamente negativas cuando se dirigen a una mujer ("Paris and the wicked Helen", Atwood, 74), aun en circunstancias en las que los hombres como Paris poseen un mayor control de sus actos y consecuencias. Él no posee un epíteto que adjetive su persona o conducta, al contrario que Helena. Esto es particularmente llamativo pues, como hemos comprobado en apartados anteriores, el relato mítico original atribuía la responsabilidad del conflicto a las faltas de Paris y la intervención divina. En su reinterpretación, Atwood devuelve su autonomía a Helena, al tiempo que desprecia el uso de esta, estableciendo un paralelismo bastante adecuado con la relativa libertad otorgada sobre la conducta femenina en la primera década de los 2000. Esta sensibilidad también aparece representada en las dinámicas de comparación y competencia que envuelven a Penélope, quien encuentra en Helena todo lo que ella no tiene, cuestión que se le señala a lo largo de la obra ("*You weren't exactly a Helen*", Atwood, 102).

La belleza de Helena entra en conflicto con la mediocridad de Penélope, quién además destaca por sus características clásicamente masculinas que deben, en sus propias palabras, mantenerse bajo control para evitar la molestia del hombre. Las relaciones que establece con otras mujeres se encuentran constantemente sesgadas por la competencia y misoginia interiorizada, aun cuando expresa cariño hacia ellas, como es el caso de las criadas.

En su reapropiación de la narrativa, Penélope se debate constantemente entre dos conflictos: la ausencia de su esposo y su desprecio hacia Helena. Pese a ser un personaje reconfigurado a través de la independencia y autonomía, sus problemas vuelven siempre al mismo origen ("*I had other things in my mind. Which brings me to my husband*", Atwood, 22).

La reconstrucción en clave femenina de la historia da voz a una realidad patriarcal, sin resultar categóricamente inverosímil con el mito que conocemos y, al mismo tiempo, generando un escenario y desarrollo conocido e identificable para el lector contemporáneo (McMillan, 91 – 124).

En contraste con la figura individualista de Penélope, aparecen las doce criadas; estas muestran unidad y afecto, y es precisamente en su relación con ellas que la protagonista maximiza la tendencia individualista mencionada. El último capítulo del libro, un juicio en el Hades por el asesinato de las doce criadas, trae al estrado a diferentes personajes. Si bien las palabras de Penélope a lo largo de la obra dejan en evidencia el abuso sexual sufrido por las víctimas (Atwood, 115), en su testimonio, afirma haber estado dormida. No declara en favor de las mujeres a las que, durante su narrativa, califica como hijas o hermanas. De esta manera, refleja el individualismo postfeminista al tiempo que se desentiende del movimiento crítico y colectivo, "*Thus the new female subject is, despite her freedom, called upon to be silent, to withhold (a potential feminist) critique, (in order) to count as a modern sophisticated girl*" (Projanasky, 42 – 72).

En *The Penelopiad* no encontramos una heroína plenamente consciente de su entorno ni en lucha activa contra las vicisitudes de su condición de género. La consciencia de Penélope es limitada a su propia situación y carece de empatía hacia otras realidades femeninas. De hecho, a lo largo de la obra, reproduce prejuicios de género contra aquellas mujeres que amenazan su posición privilegiada. Así, a través de la estructura mítica, Atwood plasma situaciones fácilmente trasladables a la realidad contemporánea, transmitiendo esa sensibilidad postfeminista construida sobre la descolectivización y la velada libertad individual²³ (Gill, 2016b).

Penélope se postula como un personaje claramente individualista que, si bien es consciente de las complicaciones que su sexo plantea en su realidad, no extiende esta perspectiva a las mujeres de su alrededor. Su personaje se acerca al prototipo de *Cool Girl*²⁴, rechazando las formas tradicionales de feminidad estética que reconoce en Helena y aludiendo a sus propias virtudes más relacionadas a lo intelectual.

La obra de Elyot, por su parte, reconstruye el personaje de Helena bajo una premisa bastante similar a la de Atwood; reutilizando fuentes antiguas, Helena narra los principales eventos de su vida en relación con el ciclo troyano. La influencia divina pasa a un segundo plano, siendo la autonomía de los personajes el principal motor de la narrativa. La autora hace uso de un constante *foreshadowing* (pista o indicación de un evento futuro) para justificar los futuros acontecimientos (un Menelao ansioso por la guerra, Agamenón violento e infiel o Clitemnestra vengativa desde la infancia) y aún diferentes versiones del mito. De este modo, Helena es raptada con Teseo, aunque establece una relación sincera con él, y su relación con Aquiles aparece mencionada como un evento redentor para la protagonista; no se trata de un matrimonio posterior a la guerra de Troya, sino de una unión que se produce cuando Helena ofrece su cuerpo a cambio del de Héctor.

La Helena de Elyot se distancia de la presentada por Atwood, pues pese a mantener relaciones conflictivas con otras mujeres, procura justificarse en una narrativa similar a la proporcionada por Eurípides, con Hécuba como antítesis de su defensa. Lloro sus pérdidas y las ajenas, consciente de su incapacidad para controlar su amor por Paris, tal y como lo describía Gorgias (Gorg. *Hel.* 6 – 21) en la Antigüedad, y que también podría identificarse, para el lector conocedor del mito, con una intervención divina más invisible²⁵ que Paris utiliza para justificar su estancia en Troya (Elyot, 270).

²³ Los términos utilizados se desarrollan y estudian en diferentes investigaciones acerca de la realidad postfeminista, así Gill, 2007, Gill, 2016a., Gill 2016b. Siguiendo el trabajo de Gill, entendemos el concepto de descolectivización y velada libertad individual como el proceso y resultado de la influencia neoliberal sobre los movimientos feministas, ahora ausentes de fundamento colectivo y orientados a la satisfacción de la autonomía individual, que todavía obedece lógicas, si bien reformuladas, puramente patriarcales.

²⁴ "Cool girl therefore works as an update to idealised white femininity: she is conventionally attractive and emotionally restrained, down to earth and accommodating without ever crossing the line into possessive behaviour that would make her undersirable to man" McDermott, 46 – 51.

²⁵ Helena ruega a Afrodita poder sentir y expresar amor, y aunque ella pretende que este sea hacia su marido, el resultado es diferente: Elyot, 238. Por otro lado, Helena dice que cualquier persona religiosa habría entendido que Afrodita tomó posesión de su cuerpo y mente en el momento en que vio a Paris: Elyot, 249.

Dentro de esta complicada relación que Helena desarrolla con otras mujeres, Penélope no ocupa un lugar protagonista. La contraposición se establece con Clitemnestra durante su infancia (Elyot, 130), pese a que su conflicto se ve superado en el paso a la edad adulta (marcado por el rapto de Teseo). Las complicaciones relacionadas con la competencia femenina que persiguen a los personajes de Atwood hasta el Hades quedan relegadas, en Elyot, a la infancia. Helena recibe las últimas noticias de Penélope al inicio de la guerra (*"Your lust has robbed me of my beloved... and my son will grow to manhood never having known his father"*, Elyot, 315) y, pese a manifestar aprecio y empatía por su prima, Helena no duda en recordar que fue el propio Odiseo quien propuso el juramento que le obligaba a abandonar su hogar, tal y como reconoce la tradición antigua (García, 154 – 155). La protagonista acepta parte de la culpa, pero no su totalidad. Añade, además, que tal y como le explicó Teseo, Agamenón no iría a la guerra por una mujer, sino gracias a la excusa que esta le ofrecía (Elyot, 318). La perspectiva de Helena no solo aprecia la inteligencia de su prima, sino que señala la misoginia de su juicio en una expresión completamente contemporánea.

Los personajes de Elyot, señalan e identifican la misoginia y violencia sexual ejercida hacia las mujeres. A lo largo de su monólogo, Helena demuestra que, pese a sus faltas, no es la única responsable del conflicto bélico, y ofrece una mayor introspección y conciencia que la proporcionada por Atwood para la princesa espartana.

If I could not explain to Penelope, who was the most intelligent and rational woman I knew, that the misogynistic Agamemnon would never wage war for the sake of a woman, not one, not thousands, then how could I make the case to women who had even more cause to despise me? (Elyot, 318).

Son varios los momentos en que la obra alude al interés masculino de librar una guerra, siendo su figura una mera excusa, algo que Menelao confirma cuando decide perdonar la vida de Helena

The mission was to rescue Helen, not to kill her. For ten long years, thousands of men have given their lives for this cause – the cause that you yourself devised to incite them to arms. (Elyot, 497).

Esta es la última referencia en la obra a la culpa o responsabilidad de la guerra, considerándose confirmado por Menelao que Helena no fue nada más que un señuelo que sirvió para unir a los aqueos ante un conflicto bélico a través de la transformación de un asunto privado en público. Además, el viaje de Paris estuvo, en principio, motivado por el rescate de Hesíone, previamente secuestrada por los aqueos. La influencia divina, ya mencionada, es secundaria, un simple guiño al mito cuya presencia es innecesaria en una reinterpretación contemporánea. La novela recorre las diferentes formas en que el mito ha culpado o perdonado a Helena, creando un personaje complejo que asume algunas responsabilidades y se distancia de otras, particularmente de aquellas que nacen de un juicio plenamente misógino.

Nos encontramos, por lo tanto, ante dos reinterpretaciones situadas en el mismo escenario mítico, publicadas en un contexto similar y que, sin embargo, manifiestan perspectivas completamente diferentes sobre la feminidad. En la reescritura contemporánea, Helena y Penélope ya no funcionan como figuras complementarias sino como espejos en tensión: dos perspectivas de feminidad que, según la autora, pueden reforzar el estigma patriarcal o subvertirlo, revelando los debates en torno a género e identidad de cada época.

5. Conclusiones

La reinterpretación del mito dota a Penélope de una profundidad psicológica que la convierte en un personaje sensiblemente distinto al que transmite la épica original. Conservando algunos de sus rasgos más reconocibles, el monólogo de Atwood se presenta no solo como una narración moderna, sino también como un discurso marcado por la voluntad, la independencia y un tono sarcástico. Tanto en Homero como en Atwood, Penélope destaca por su inteligencia y astucia, aunque las acepciones que cada obra atribuye a estas cualidades resultan divergentes.

Ser entendida en trabajos femeninos muy bellos y tener pensamientos agudos y astutos como nunca hemos oído que tuvieran ninguna de las aqueas de lindas trenzas ni siquiera de las que vivieron antiguamente, como Tiro, Alcmena y Micena de linda corona –ninguna de ellas pensó planes semejantes a los de Penélope (Hom. *Od.* XXIII, 218 – 224)

I was clever, everyone said so – in fact they said it so much that I found it discouraging – but cleverness is a quality a man likes to have in his wife as long as she is some distance away from him. Up close, he'll take kindness any day of the week, if there's nothing more alluring to be had. (Atwood, 2005, 29)

La novela, además, da pie a cambios en la conducta de la protagonista, como se aprecia en su reencuentro con Telémaco, muy diferente a la escena que ofrece Homero (Hom. *Od.* XVII, 33 – 79, en contraposición con Atwood p. 127), una reacción exclusiva de la protagonista contemporánea. Del mismo modo, las palabras que dirige hacia Helena también responden al contexto sociocultural de la novela: en la épica antigua Penélope, en varias ocasiones, puntualiza la desgracia causada por Helena, pero se traslada la responsabilidad final a la voluntad divina (Hom. *Od.* XXVIII, 260 – 265), mientras que, como hemos comentado, la Penélope de Atwood criminaliza la conducta de Helena a título personal.

Atwood nos ofrece, por tanto, una protagonista reinventada que cuestiona su papel en la épica. Esta reinterpretación se construye en un marco feminista solo aparente o parcial, puesto que se circunscribe a la figura de Penélope (McMillan, 91-124). Helena, en cambio, se convierte en un arquetipo heredado de la tradición: la mujer hipersexualizada y criminalizada por el uso "inadecuado" de su sexualidad, cuyo rechazo por

parte del público se encuentra predeterminado (Bogutskaya, 2023). La autonomía de Penélope se articula sobre una visión individualista y complaciente, alejada de nociones de colectividad femenina, lo que la sitúa en el prisma posfeminista y en las contradicciones que este conlleva, tanto en la ficción como en la reconfiguración patriarcal de la sociedad.

La estructura mítica se adapta en el *retelling* para trasladar a la novela problemáticas contemporáneas, en este caso mediante la mirada femenina y la contradicción interna de sus discursos. Penélope emerge así como un personaje completo y complejo, representativo de las sensibilidades posfeministas que contextualizan la publicación de la obra.

En contraposición, la Helena de Elyot adopta una actitud más crítica respecto a su responsabilización en el conflicto. La autora construye un escenario en el que resulta evidente para el lector que la protagonista es utilizada como objeto del conflicto, no como su causa. Aunque Helena asume parte de sus faltas, tanto ella como Paris o Menelao reconocen que su rescate constituye una artimaña para legitimar la guerra. Su monólogo se distancia además de los juicios normativos sobre la sexualidad, adoptando una perspectiva más neutra que no prescribe una forma “adecuada” de ejercerla.

En la obra de Elyot no se impone un modelo femenino correcto frente a otro equivocado, al menos no desde la perspectiva de la protagonista. La contraposición entre la Penélope de Atwood y la Helena de Elyot refleja un contexto social convulso en torno a la cuestión de género, donde se entrecruzan el posfeminismo individualista y la herencia de los estudios de género, junto con las políticas de liberación sexual y los debates sobre la reconfiguración de la feminidad impulsados por los movimientos feministas desde el siglo anterior.

Penélope sigue siendo, en la obra de Atwood, una figura modelada según las exigencias del momento en que se reescribe: se distancia de los estereotipos tradicionales de género, se alinea con las protagonistas femeninas de su tiempo y encarna la redefinición de “mujer” que el siglo XXI pretende consolidar. El resultado, sin embargo, continúa reproduciendo dinámicas patriarcales, aunque disfrazadas de autonomía individual. En la narración de Atwood, Helena reaparece como antagonista de Penélope y como modelo de “mala mujer”, mientras que, en Elyot, su figura encuentra una forma de redención mediante una voz plenamente contemporánea. El mito, de este modo, se convierte en la estructura sobre la cual se proyectan las tensiones y problemáticas del presente, utilizando las múltiples versiones heredadas de la Antigüedad para reconfigurar el papel de ambas protagonistas.

Ambas obras se inscriben en una tendencia de subversión del mito, orientada a visibilizar colectivos históricamente marginados o silenciados. La estructura mítica se reutiliza así para evidenciar carencias y discriminaciones, alejándose de las narrativas hegemónicas. No obstante, las reinterpretaciones del conflicto troyano no siempre persiguen estos objetivos: apenas un año después de la publicación de *The Penelopiad*, la película *Troya* (Wolfgang, 2006) ofreció una perspectiva distinta del conflicto. Estas divergencias también dependen del medio empleado, un fenómeno que se observa en otras obras de carácter feminista o queer, como las de Madeline Miller (*Circe*, 2018, *The Song of Achilles*, 2011) y Natalie Haynes (*The Thousand Ships*, 2019).

Elyot y Atwood reflejan, cada una a su manera, distintas respuestas a las tendencias socioculturales de la década de 2000. En *The Penelopiad*, las protagonistas muestran las tensiones que el individualismo y el liberalismo generan para la cuestión femenina, ejemplificadas en los conflictos entre las criadas y Penélope, y entre Penélope y Helena. En cambio, Elyot presenta a Helena superando estas contradicciones en su tránsito hacia la adultez. Penélope alcanza su relativa autonomía mediante un relato marcado por el juicio hacia otras mujeres, mientras que Helena describe la pérdida de su libertad señalando cómo el juicio sobre la figura femenina la convierte en un objeto, utilizado para justificar el conflicto bélico.

La comparación de Penélope y Helena en Atwood y Elyot evidencia cómo la reinterpretación del mito permite explorar distintos espectros de feminidad y autonomía femenina dentro del mismo contexto temporal. Atwood presenta una Penélope compleja y posfeminista, cuya inteligencia y astucia se reinterpretan irónicamente, pero cuya libertad aún se ve limitada por dinámicas patriarcales; Helena funciona como antagonista, penalizada por su sexualidad. En Elyot, Helena supera estas tensiones, articulando una voz contemporánea que examina cómo el juicio social convierte a la mujer en objeto narrativo.

Ambas obras subvierten la narrativa hegemónica del mito troyano, visibilizando desigualdades históricas y problemáticas contemporáneas de género. Así, podemos entender cómo la literatura contemporánea resignifica figuras clásicas, combinando tradición literaria, contexto sociocultural y debates feministas actuales, y revela la riqueza de la reescritura mítica para cuestionar la construcción de la feminidad y la autonomía en la ficción.

6. Bibliografía

- Bettini, Maurizio, y Carlo Brillante. *El mito de Helena*. Vol. 276, Ediciones AKAL, 2008.
- Bogutskaya, Anna. *Unlikeable Female Characters: The Women Pop Culture Wants You to Hate*. Sourcebooks, 2023.
- Cochran, Peter, ed. *Byron and Women [and Men]*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- De Rabanal Álvarez, Manuel “Lo que hay de trágico en la “Helena” de Eurípides”. *Estudios clásicos*, vol. 16, no. 65, 1972, pp. 57-65.
- Doherty, Lillian. *Gender and the Interpretation of Classical Myth*. Bloomsbury Academic, 2015.
- Duce Pastor, Elena. “Poder femenino en el mito: la competición por la esposa.” *Género y Mujeres en el Mediterráneo Antiguo: Iconografías y Literaturas*, coordinado por P. L. Conesa Navarro, R. M. Gualda

- Bernal y J. M. Martín García, Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía (CEPOAT), 2019, pp. 141-160.
- Esteban Santos, Alicia. "Mujeres dolientes épicas y trágicas: literatura e iconografía". Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos, no. 18, 2008, pp. 111-144.
- García Teijeiro, Manuel, y María Teresa Molinos Tejada. *Bucólicos griegos*. Biblioteca Clásica Gredos, núm. 95, Editorial Gredos, 1986.
- García, Fernando R. "El silencio de Eustacio y los escolios sobre la interpretación platónica del telar de Penélope en *Phd.* 84a 2-6." *Myrtia*, vol. 32, 2017, pp. 123-146.
- Gilchrist, Katie E. "Penelope: A Study in the Manipulation of Myth." Tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1997.
- Gill, Rosalind. "Postfeminist media culture: Elements of a sensibility." *European journal of cultural studies* 10.2 (2007): 147-166.
- Gill, Rosalind. "Post-postfeminism?: New feminist visibilities in postfeminist times." *An intergenerational feminist media studies*. Routledge, 2019. 54-74.
- Gill, Rosalind. "The psychic life of postfeminism." *European Journal of Cultural Studies* (2016a).
- Gill, Rosalind, y Christina Scharff, editoras. *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Gill, Rosalind. "Postfeminism and the new cultural life of feminism." *Diffractions* 6 (2016b): 1-8.
- González García, Francisco J. "Los pretendientes de Helena: juramentos, sacrificios y cofradías guerreras en el mundo griego antiguo." *Polis: Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad*, no. 7, 1995, pp. 145-185.
- Greco, Giovanna. "Un cratere del pittore di Talos da Serra di Vaglio." *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, vol. 8, 1987, pp. 5-35.
- Grigar, Dene. *Penelopeia: The Making of Penelope in Homer's Story and Beyond*. Universidad de Texas en Dallas, 1995.
- Hardwick, Lorna, y Christopher Stray, editores. *A Companion to Classical Reception*. John Wiley & Sons, 2011. DOI: 10.1002/9780470696507.
- Losada Goya, José Manuel. *Nuevas formas del mito: Una metodología interdisciplinar*. Logos Verlag, 2015. DOI: 10.5209/AMAL.53424.
- López Férez, Juan Antonio. "Notas sobre la Penélope de la Odisea." *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, coord. Jesús María Nieto Ibáñez, vol. 1, Universidad de León, 2003, pp. 307-334.
- Maguire, Laurie. *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. John Wiley & Sons, 2009.
- Martindale, Charles, y Richard F. Thomas, ed. *Classics and the Uses of Reception*. John Wiley & Sons, 2008.
- McDermott, Catherine. *Contemporary Femininities After Postfeminism: Genre, Affect, Aesthetics*. Tesis doctoral, Universidad Metropolitana de Manchester, 2018. URL; <https://e-space.mmu.ac.uk/id/eprint/622947>.
- McMillan, M. Harriet. "The Stories We Tell Ourselves to Make Ourselves Come True: Feminist Rewriting in the Canongate Myths Series." Universidad de Edimburgo, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.7488/era/420>.
- McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. SAGE Publications, 2008.
- Morenilla Talens, Carmen. "Redefinición y positivación de la figura de Helena en la trilogía troyana de Eurípides". *Nova Tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, no. 34.2, 2016, págs. 89-117.
- Oliver Sánchez, Laura. "Helena en la tragedia griega". *Tycho: revista de iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, no. 1, 2013, págs. 75-98.
- Piquer, Ricardo. "Penélope en el tejido del tiempo." *XVI Seminario de Arqueología Clásica*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Possanza, Mark. "Penelope in Ovid's Metamorphoses 14.671." *The American Journal of Philology* 123, no. 1 (2002): 89-94.
- Projansky, Sarah. "Mass Magazine Cover Girls: Some Reflections on Postfeminism Girls and Postfeminism Daughters." *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, ed. Yvonne Tasker y Diane Negra, Duke University Press, 2007, pp. 40-72.
- Reckford, Kenneth J. "Helen in the Iliad." *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 5.1 (1964): 5-20.
- Salas, Gerardo Rodríguez. "'Cercanas como un beso': el desafío de la afectividad femenina de las doncellas en 'The Penelopiad' de Margaret Atwood." *Amaltea: revista de mitocrítica* 7 (2015): 19-34.
- Suzuki, Mihoko. "Rewriting the 'Odyssey' in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's 'Odyssey' and Margaret Atwood's 'Penelopiad'." *College Literature* (2007): 263-278.
- McRobbie, Angela. "Post-feminism and popular culture." *Feminist media studies* 4.3 (2004): 255-264.

