

Diálogo intertextual en la *Penelopeide* de Patrizia Monaco

Milagro Martín Clavijo¹

Recibido: 28/03/2017 / Aceptado: 06/09/2017

Resumen. «Non mi piace il ruolo che mi ha dato la storia», afirma Penélope, la protagonista de la *Penelopeide* de Patrizia Monaco; por eso, decide romper con el silencio secular: no está de acuerdo con que se la presente como modelo de fidelidad conyugal, pero tampoco como una libertina. Su historia es mucho más compleja. Las preguntas que yacen en el fondo y a las que se intenta responder con esta obra son: ¿qué hay de verdad y qué de ficción en la historia que se nos ha transmitido del mito? y ¿cuáles son las fronteras, tan poco marcadas y precisas, entre la experiencia vital y el mundo mitológico? Para contar la versión de Penélope, la dramaturga italiana entremezcla lecturas de diversa índole que aquí nos proponemos analizar: la versión de Homero, diferentes versiones post-homéricas clásicas, la perspectiva seguida por Margaret Atwood en *Penelopiad* y algunos poemas de Cavafis y Safo. De esta manera, Monaco nos presenta a una Penélope diferente, profundamente humana, una mujer que tiene mucho que decir también en el siglo XXI.

Palabras clave: Patrizia Monaco; Penélope; revisión del mito; diálogo intertextual.

[en] Intertextual dialogue in Patrizia Monaco's *Penelopeide*

Abstract. «I do not like the role that History gave me», says Penelope, the protagonist of Patrizia Monaco's *Penelopeide*. For that reason, she decides to break with the secular silence: she does neither accept to be presented as a model of conjugal fidelity, nor as a libertine. Her story is much more complex. The questions that lie in the background, and which this work intends to respond, are: What is true and what is fiction in the story of the myth that has been transmitted to us? What are the boundaries, so faded and vague, between vital experience and mythological world? In order to tell us the story of Penelope, the Italian playwright Patrizia Monaco blends different readings that we intend here to analyze: Homer's version, different post-classical versions, the perspective followed by Margaret Atwood in *Penelopiad*, and poems by Cavafy and Sappho. In this way, Monaco introduces us to a different Penelope, deeply human—a woman who has much to say even in the twenty-first century.

Key words: Patrizia Monaco; Penelope; myth revision; intertextual dialogue

Sumario: 1. Patrizia Monaco y *Penelopeide* 2. La historia de Penélope 3. La revisión del mito hoy 4. Por un diálogo intertextual 4.1. La versión oficial de Ulises 4.2. Otras versiones clásicas de Penélope 4.3. *Penelopiad*, de Margaret Atwood 4.4. Penélope y Cavafis 4.5. Penélope y Safo.

Cómo citar: Martín Clavijo, Milagro (2018): «Diálogo intertextual en la *Penelopeide* de Patrizia Monaco», *Cuadernos de Filología Italiana*, 25, pp. 233-246.

¹ Universidad de Salamanca; Facultad de Filología, Departamento de Filología Moderna, Plaza de Anaya, s/n, 37008 Salamanca
mclavijo@usal.es

1. Patrizia Monaco y *Penelopeide*

Patrizia Monaco² es una mujer de teatro en todos los sentidos: una dramaturga que, pese a las estrecheces en las que se mueve el teatro en las últimas décadas, ha publicado y representado sus obras regularmente tanto en Italia como en el extranjero y ha recibido numerosos premios por ello, como el Riccione, Idi, Vallecorsi, Fersen, Donne e Teatro, o Anticoli Corrado, por citar tan solo unos cuantos. Pero también se ocupa de enseñar a los demás cómo escribir para la escena, cómo crear personajes, historias³.

Roberto Trovato (2014: 1-2), brillante estudioso de la obra de Monaco, la ha calificado de «dramaturga attiva e feconda» y ha subrayado la gran experimentación que se constata en su producción, pasando del uso del coro de la tragedia griega, a las estaciones del teatro medieval, al teatro Noh o al teatro en el teatro.

Entre sus obras más importantes podemos destacar: *Pagliacci*; *Estate a Casa Magni*; *Il vero e il falso O'Brien*; *Cellulite addio*; *Se il futuro è così, io non vengo...*; *Fuoco!!!*; *Tutto cambia per restare come prima*; *Il mistero di Giuda*; *Icaro 2001*; *L'occasione* y también la obra de la que nos ocupamos en esta sede, *Penelopeide*.

El texto se publicó inicialmente en la revista *Ridotto* (Monaco 2010a: 22-31) y luego en *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco* (Monaco 2016: 99-124), junto a otras dos piezas, *Il vero e il falso O'Brien* y *La strada verso il cielo*. Será de esta última edición de la que tomaremos las citas.

Penelopeide ha debutado en el Teatrino Strehler de Portofino en julio de 2008 con la producción de La Perla del Tigullio Teatro bajo la dirección de Fabrizio Lopresti. Entre las representaciones más significativas se encuentra la que tuvo lugar en el Festival Teatro delle Donne en Portovenere en 2008.

Esta obra ha recibido numerosos reconocimientos en 2009 entre los que destacamos: *Dramma del mese* en septiembre para la revista *dramma.it*, el *Premio Letterario Nazionale Lago Gerundo* y el *Premio Fara Nume* como segunda obra clasificada.

2. La historia de Penélope

PENÉLOPE- La historia oficial no me representa, porque está tallada por los vencedores. La mía la escribí en piedra mi marido, Ulises. Fue la vida para la gloria y la conquista, el triunfo sobre la guerra y la muerte. Mi conquista fue mucho más discreta: la del diminuto espacio del ser y el estar. Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación (Pascual 1998: 133).

De esta manera, otra dramaturga contemporánea interesada, como Patrizia Monaco, en la revisión de la figura femenina, la española Itziar Pascual, interpreta a Penélope y le da un aire muy diferente a su larga espera de la vuelta de Ulises a Ítaca.

Se trata de una nueva versión del mito con elementos relevantes de subversión que entran en consonancia con lo que otros escritores contemporáneos están llevando

² Sobre Patrizia Monaco y su producción dramática cfr. Martín Clavijo (2013, 2016a, 2016b) y Trovato (2002, 2012, 2014, 2016a, 2016b).

³ Patrizia Monaco lleva años impartiendo cursos de dramaturgia y arte teatral para públicos muy distintos en universidades, escuelas de arte dramático y bibliotecas en Italia y en el extranjero.

do a cabo también en el campo teatral. Un aspecto enriquecedor, y que en esta sede hemos elegido para nuestro análisis, es el del diálogo intertextual que algunos autores teatrales emprenden con textos de distinta índole, pero con un elemento común: la figura de Penélope aparece con vestes distintas a las que le han puesto a lo largo de los siglos y fundamentalmente en contraposición con la versión del mito más arraigada en la tradición occidental.

En este sentido contamos con un importante corpus de espectáculos centrados en la revisión de la figura de Penélope. Pondré tan solo unos ejemplos de las dramaturgias que tengo más cercanas, la italiana y la española.

Del área italiana podemos destacar varios espectáculos de los últimos años. El más interesante desde mi punto de vista, y quizás el que ha tenido más resonancia en el ámbito teatral, es la obra de Marco Calvani, *Penelope in Groznyj*, en el que se nos acerca a la tragedia de Chechenia y al horror que cualquier guerra produce. En este contexto se nos presenta a una Penélope que no se da nunca por vencida⁴.

Mucho más movido es el panorama del teatro español con respecto a la figura de Penélope, que cuenta, además, con un corpus consistente sobre este mito ya desde los años cuarenta⁵. Entre los espectáculos más actuales escritos desde un punto de vista femenino no podemos dejar de citar el de Carmen Resino, *Ulises no vuelve*, 1973-1981; *Las voces de Penélope*, 1996, de Itziar Pascual⁶; *Polifonía*, 2001, de Diana de Paco Serrano o *Soy Ulises, estoy llegando*, 2007, de Ainhoa Amestoy.

En estos espectáculos, al igual que veremos en el de Patrizia Monaco, nos encontramos siempre con un diálogo intertextual, con un confluir de obras del pasado y también del presente que entran en contacto a su vez con las experiencias de las dramaturgas, con su forma de ver el mundo, con su ideología, con su necesidad de dar voz al silencio. De ese diálogo que, aunque pueda ser traumático, es siempre productivo y, en muchos casos, liberador, nacerá una nueva interpretación del mito, una más, la de la escritora de teatro, fruto del tiempo en el que vivió, como la de las otras revisitaciones del mito.

3. La revisión del mito hoy

Estas versiones las conoce Patrizia Monaco y no puede simplemente obviarlas, como tampoco puede ignorar las versiones que de Penélope se han hecho desde el feminismo o desde escritoras cercanas a este. Estos nuevos acercamientos a la figura mítica entran también en diálogo con las anteriores versiones.

Coral Ann Howells, profesora de Literatura canadiense, considera la revisión de la historia o del mito por parte de las mujeres como un acto de supervivencia que más

⁴ Otros espectáculos interesantes son: *Io sono Penelope* de Fabrizio Lo Preti, que es también el director de una obra dirigida fundamentalmente a un público juvenil, y *Penelope tesseva e Nessuno la filava*, una farsa en dos actos escrita por Giulio Manfredi. Este tema ha interesado también a narradoras italianas como Oriana Fallaci quien en la novela *Penelope alla guerra* (1962) sentencia que «las Penélopes ya no se usan».

⁵ Entre otros: G. Torrente Ballester, *El retorno de Ulises*, 1946; Antonio Buero Vallejo, *La Tejedora de sueños*, 1952; Salvador Monzó, *Ulises o el retorno equivocado*, 1957; Domingo Miras, *Penélope*, 1975; Antonio Gala, 1975, *¿Por qué corres, Ulises?* y F. Savater, *Último desembarco*, 1987.

⁶ Esta obra inicia con un poema de Fernando Pessoa en el que se afirma que «el mito es la nada que lo es todo», frase que incita a una reflexión sobre el mito y su función hoy, en la sociedad del siglo XXI.

que romper con la tradición lo que intenta es abrir una grieta en el control o el dominio férreo que esta tiene sobre nosotros:

Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction– is for women more than a chapter in cultural history; it is an act of survival [...]. We need to know the writing of the past and to know it differently [...] not to pass on tradition but to break its hold over us [...] revision involves responses to the traditional narratives of a culture and then a reinterpretation of them from a new perspective, which offers a critique of the value structures and power relations (the ‘ideological implications’) coded into texts. Revision does not break with tradition though it aims to ‘break its hold over us’ (Howells 2005: 9).

Es importante reinterpretar estos textos que están en la base de nuestra sociedad, indagar sobre las motivaciones históricas, económicas, sociales, psicológicas que llevan a las figuras mitológicas a comportarse de una determinada forma. Hay que deconstruir el mito para poder entender su razón para existir y partir de la base de que siempre ha habido versiones distintas del mito y de la historia, no una única, y que se nos hace un flaco favor cuando se transmite solo una de ellas.

Cada historia se puede contar de manera distinta dependiendo ya simplemente del narrador, del yo que la cuenta; de esta manera el mensaje será diferente. Como señala Héritier (1996: 218), «el mito no habla de la historia: transmite un mensaje. Su función es legitimar el orden social existente», un orden en el que la mujer poco tenía que decir, solo debía obedecer. Un orden que no puede ser aceptado tan fácilmente por una sociedad que, en los albores una sociedad que, en los albores del siglo XXI, pretende acercarse a la igualdad de sexos (Cornacchia 2007: 451).

Por todo ello, se hace pertinente la reelaboración del mito desde una sensibilidad femenina contemporánea y Patrizia Monaco contribuye a esta reescritura con su producción dramática, haciendo hablar directamente a distintas figuras del pasado⁷, para dar a conocer otra forma de ver las cosas, un punto de vista que ha sido silenciado.

Penélope es una figura que ilustra perfectamente esta finalidad: la Odisea narra las aventuras gloriosas de Ulises y en esta perspectiva ella no es más que un sujeto movido por los intereses del héroe y de su sociedad; solo puede aceptar su destino con estoica resignación y esperarle, como una buena esposa.

La Penélope de Monaco parte de este aspecto que la ha caracterizado a lo largo de los siglos, su proverbial paciencia, que la convierte en modelo de la perfecta esposa, pero para llegar a una meta muy distinta. La tesis de partida nos la encontramos ya al principio de la obra: «Sono paziente per natura. Sono famosa per questo. Ho atteso qualche migliaio di anni e mi pare ora il momento di raccontare la mia versione dei fatti. Il mio matrimonio con Ulisse, la sua partenza per la guerra e il ritorno di

⁷ Esta no es la primera vez que Patrizia Monaco se acerca al mito. De hecho, a lo largo de su carrera ha mostrado siempre un especial interés por figuras míticas, como demuestran obras como *Ares, la penultima verità*, *Condominio mitologico* e *Icaro 2001*. En la nota que la autora coloca al principio de *Penelopeide* nos encontramos con una cita de Jean Cocteau sobre el mito y su capacidad de transformación continua para llegar a ser verdad: «Ho sempre preferito la mitologia alla storia, perché la storia è una verità che di bocca in bocca si deforma e diventa menzogna, mentre il mito, di bocca in bocca, prende forza e diventa verità» (Monaco 2016: 101). También el mito relacionado con la figura de Penélope va a tener que pasar de boca en boca para poder convertirse en una verdad de nuestro tiempo.

mio marito a Itaca, dopo vent'anni» (Monaco 2016: 103). Ulises no se ha dado prisa en volver:

E così io sono diventata una leggenda edificante. Un bastone per picchiare le altre donne. Non ne posso più! (*Con altra voce*) «Non potete essere fedeli come Penelope? Lei ha aspettato venti anni suo marito, venti, mentre voi, quando il vostro va due giorni a Biella per lavoro vi sentite autorizzate a tradirlo col postino!» Non mi piace il ruolo che mi ha dato la storia... (Monaco 2016: 104).

Pero ¿cómo lo ve ella? Penélope se ha ido convirtiendo en símbolo de la mujer sacrificada y angustiada que convierte la renuncia en heroísmo (González Delgado 2005: 9); hay que derribar el mito para llegar a la construcción de las figuras femeninas como sujeto social y existencial.

A partir de ahí surgirán miles de Penélopes que con la versión homérica guardan cada vez menos relación, salvo los datos fundadores del mito: mujer casada con héroe ausente que tiene que sobrevivir en un mundo de hombres violentos que de ella solo quieren el poder.

Patrizia Monaco entra de lleno en este filón de reescritura del mito clásico en el que el propio mundo de la autora, su poética personal, se pone en evidencia en ese diálogo continuo con el mito para hablar del presente.

Más que completar lo que Homero no había dicho en su obra, estas mujeres [Xohana Torres, Oriana Fallaci e Itziar Pascual] alteran el mundo homérico para adaptarlo a nuestra realidad cotidiana. Destejer la historia mítica canónica para adaptarla a un tiempo y a una realidad para la que no fueron concebidas. Transposición de la cultura, el mito y la literatura clásica grecolatina a una sociedad contemporánea que mira hacia sus orígenes y se siente orgullosa de ello (González Delgado 2005: 21).

Esta transposición del mito a nuestra sociedad conlleva siempre un cambio cultural importante que va más allá del particular filtro personal del autor revisionista:

Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends... initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible (Ostriker 1985: 317).

4. Por un diálogo intertextual

El mito de Penélope, junto al de Ulises, está muy arraigado en nuestra cultura. Por tanto, es normal que Patrizia Monaco, a la hora de visitar la figura femenina mítica, no haya podido partir exclusivamente de la historia narrada por Homero. Desde el escritor griego un gran número de literatos, compositores y artistas han centrado sus obras en esta figura femenina. Un patrimonio del que no puede hacer caso omiso nuestra dramaturga. Por tanto, en este espectáculo existe un diálogo, fuerte, básico, sí, con la versión oficial de Ulises y de Penélope, la de Homero, pero presupondrá

también una conversación con otros textos, con otras interpretaciones de las dos figuras míticas y de aspectos esenciales en el mito.

La intertextualidad es una característica típica de nuestros tiempos, elemento esencial de la escritura postmoderna y Monaco hace uso de ella en muchas de sus obras dramáticas⁸. Este conjunto de textos, orales o escritos, del pasado o del presente, forman el contexto del que parte la autora para crear su personal visión del mito, por eso se hace necesario tenerlo en cuenta también en esta sede. Si, como dice M. Bajtín (1989), todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos que tiene en su memoria en el momento de producir su obra, ¿cuáles son esos libros en el caso de Patrizia Monaco y cómo se lleva al espectáculo esta dependencia mutua? Como veremos, se trata fundamentalmente de un diálogo con la versión oficial de Ulises, con otras versiones posthoméricas clásicas, con Margaret Atwood (2005a) y su *Penelopiad*, con Cavafis y con Safo.

4.1. La versión oficial de Ulises

Es por todos conocida la narración que Homero hace de la Odisea, en la que se basa fundamentalmente el mito de Penélope: ella, semidiosa, es el premio que Ulises gana en una competición y utilizando una treta, además. Con él vivirá en Ítaca por poco tiempo, ya que el héroe partirá en seguida para la guerra de Troya y la dejará durante veinte años sola, con un hijo que criar, unos suegros que no se ocupan del reino y un centenar de pretendientes a su trono. La imagen de Penélope tejiendo y destejiendo la mortaja de Laertes durante años puebla el imaginario colectivo occidental: de esta manera, la esposa fiel gana tiempo y, al evitar tener que elegir nuevo esposo, mantiene intacto el reino de Ítaca.

Así se nos presenta a Penélope, modelo de mujer fiel y paciente que espera a su esposo contra viento y marea. Un arquetipo que defiende una forma de entender la sociedad, como señala con pertinencia Maria R. Rippon:

When Homer sang the exploits of Odysseus during what we now call the Greek Renaissance, he sang to an “androcentric” society in the style of what twentieth-century critics characterize as “mythico-historical epic” [...] traditional commentaries limit Penelope’s significance to the moral value of sexual chastity (Rippon 2014: 185).

Efectivamente, la figura de Penélope necesariamente tiene que ser más compleja que como esta sociedad patriarcal nos la presenta.

Dentro de la obra teatral, el personaje que en gran medida funciona como la voz oficial del mito es Euriclea, la nodriza de Ulises, la que le ha cuidado desde que nació y se ha ocupado siempre de su familia; ella que tiene en baja consideración a Penélope y así se lo hace sentir en todo momento a lo largo de la obra. Euriclea es la voz de Homero o, mejor dicho, la voz de Ulises, de los intereses de Ulises. Un fragmen-

⁸ Ejemplos de clara intertextualidad los constituyen *Una vertigine sopra l’abisso*, sobre la vida de Camille Claudel, en el que dialogan las cartas de la escultora francesa, las de su madre y hermano, los informes médicos y los estudios que se han llevado a cabo sobre su vida y obra; por otro lado, *Il vero e il falso O’Brien* y *La strada verso il cielo* están centradas, por un lado, en relatos de personas que han vivido directamente lo que se está relatando, tanto la militancia en el IRA en un contexto de fuerte tensión política como el horror de Auschwitz y, por otro, en obras que versan sobre esas temáticas.

to muy ilustrativo de esta voz nos lo encontramos cuando Penélope nos relata cómo se renovaban sus esperanzas de que Ulises estuviese vivo cada vez que llegaban a Ítaca mercaderes o náufragos y le contaban las historias del héroe. Entonces Euriclea relatará esas aventuras y lo hará como si fuera un juglar, como si estuviera narrando un cuento (Monaco 2016: 116-117).

Las aventuras de Ulises empiezan de la misma forma: «Dopo l'infuriare di una terribile tempesta Ulisse e i suoi compagni approdarono esausti sulle rive di un paese abitato da strane creature»: es el «érase una vez» de los cuentos de los niños, el inicio de cinco historias muy representativas del mito de Ulises y que Euriclea nos narra brevemente: Lotófagos, Polifemo, Sirenas, Circe, Calipso, esta última interrumpida. A estas palabras antiguas de la nodriza, se contraponen el comentario realista y mordaz de Penélope hoy:

EURICLEA- (*Come un cantastorie, tono fiabesco*) Dopo l'infuriare di una terribile tempesta Ulisse e i suoi compagni approdarono esausti sulle rive di un paese abitato da strane creature. I Lotofagi. I mangiatori di Loto. Chi si fosse nutrito di quelle piante avrebbe dimenticato ogni cosa. Ogni affanno ma anche ogni desiderio e avrebbe smarrito la via di casa.

PENELOPE- (*Interrompendo, tono pratico, sdrammatizza*) Balle! Quelli si son fatti delle canne.

EURICLEA- (*Come un altro cantastorie, tono fiabesco*) Dopo l'infuriare di una terribile tempesta Ulisse e i suoi compagni approdarono esausti sulle rive di un paese abitato da strane creature. I Ciclopi. Il loro capo, Polifemo, era un gigante da un occhio solo che viveva in una grotta fra forme enormi di formaggio e immensi barili di vino.

PENELOPE- Era un oste che era stato accecato da un avventore perché gli aveva venduto del vino al metanolo (Monaco 2016: 116-117).

Por otro lado, en relación directa con la historia de Homero se encuentran las coreografías que introduce la dramaturga como parte importante de su obra, ya que recrean aspectos del pasado que no se cuentan en escena sobre todo porque son los más conocidos, los que el espectador mantiene vivos en su memoria y, además, porque son momentos del mito que no se ponen inicialmente en duda. Sirven para contextualizar los hechos, proporcionan el trasfondo necesario sobre el que se superpone su nueva versión, además de dar vivacidad al espectáculo ya de por sí estático y apenas sin escenografía⁹.

Por otra parte, la coreografía funciona de manera autónoma y, además, coordinada a lo largo de toda la obra. Hace referencia fundamentalmente a Ulises. Patrizia Monaco parte de los cuatro elementos naturales –agua, tierra, fuego, aire– y de su simbología para acercarnos a los momentos más decisivos del mito de Ulises y de Penélope.

Tierra, fuego y aire están dedicados al héroe griego: la coreografía del fuego nos lleva a la guerra de Troya y su destrucción; la del aire representa el viento que mueve su vela a su vuelta de la guerra y lo lleva por los mares; la de la tierra nos habla de la vuelta de Ulises a Ítaca. Solo la del agua habla exclusivamente de Penélope, ella que

⁹ En la obra dedicada a Camille Claudel, *Una vertigine sopra l'abisso*, la dramaturga italiana hace uso también de bailarinas para traer a escena las obras escultóricas más representativas de la famosa escultora francesa.

ha nacido de un hombre y de una náyade, una divinidad marina; ella semidiosa que tiene naturaleza de agua y que refleja muy bien su personalidad y su forma de actuar, sus estrategias de acción. Penélope es agua:

L'acqua non oppone resistenza. L'acqua scorre. Quando immergi una mano nell'acqua senti solo una carezza. L'acqua non è un muro, non può fermarti. Va dove vuole andare e niente le si può opporre. L'acqua è paziente. L'acqua che gocciola consuma una pietra. Ricordatelo, bambina mia. Ricordati che per una metà tu sei acqua. Se non puoi superare un ostacolo, giragli intorno. Come fa l'acqua (Monaco 2016: 110).

Las historias del mito homérico aparecen representadas con pantomima y baile a través de los símbolos de la naturaleza, del ser humano, de lo que regula el mundo y el hombre. Ya desde Aristóteles se plantea que la materia está hecha sobre la base de esos cuatro elementos y de las cuatro cualidades –seco, húmedo, frío y caliente– que, además, desempeñan un papel fundamental en la explicación de la teoría “Microcosmos-Macrocosmos”, pues son ellos los que hacen posible una visión completa con la que podemos relacionar el microcosmos humano y el macrocosmos del universo.

A través de este hilo conductor de las coreografías basadas en los cuatro elementos, la dramaturga impregna toda la historia de Ulises y de Penélope de esta naturaleza, de estos conceptos básicos que rigen la vida y la muerte, haciendo de este mito algo totalmente vigente en la actualidad.

4.2. Otras versiones clásicas de Penélope

La historia de Homero continúa siendo todavía ahora, después de tantos siglos, la versión que se mantiene más arraigada y el punto de partida para cualquier reescritura del mito. Sin embargo, ya desde muy pronto se han dejado oír voces disonantes sobre la figura de Penélope. El ciclo post-homérico nos transmite otras versiones, seguramente menos arraigadas que la oficial en el imaginario colectivo. Aquí se nos presenta a Penélope desde otra perspectiva, la de una mujer que no soportará veinte años de castidad forzada y que, en plena juventud, disfrutará de sus pretendientes. Penélope sería la madre de Pan, terminaría desterrada por Ulises por su relación adúltera con Antinoo, muerta a manos de su marido por haberse dejado seducir por Anfinomo, madre de un segundo hijo con Ulises, Poliportes, o esposa del hijo de Ulises y Circe, Telégono (Marchán 2001; Ruiz de Elvira 1995).

Como vemos, se trataría de una Penélope muy diferente a la que bien conocemos, pero, pese a todo, hay que constatar que la reelaboración del mito se hace, también en estos casos, siempre desde la mentalidad patriarcal y sirve, como la del poeta griego, para sostenerla. Penélope es una mujer lujuriosa, una libertina, que cede con gusto a sus pretendientes, y no solo a uno de ellos, y que engendra con ellos al dios Pan, “el hijo de todos”, el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina, un ser dotado de gran apetencia sexual en continua búsqueda para satisfacerla con ninfas y muchachas. Penélope sería su madre, en una de las muchas genealogías que nos han llegado sobre el Fauno romano.

Esta versión opuesta a la de Homero la presenta también aquí nuestra dramaturga en la escena IX y lo hace cargada de ironía:

PENELOPE- Volete sapere che si dice adesso, di me, qui?

Le malelingue. Ora si dice gossip. Hanno inventato una bella storiella su di me e i Proci.

I Proci erano i principi delle isole che facevano parte del regno di Itaca, Dulichio, Samo, Zacinto e Itaca stessa.

Non meno di 129. Ed io, lussuriosa erotomane giacendo con loro, non è precisato se insieme o a turno, avrei generato il dio Pan. Il dio della passione sfrenata (Monaco 2016: 122).

De modelo de lo que tiene que ser una mujer, Penélope pasa a ser ejemplo de lo que esta no debe ser: seguimos forjando un paradigma que sostiene el punto de vista patriarcal y que no busca profundizar en el personaje, sino cimentar una mentalidad: la mujer o es fiel y sumisa o es poco menos que una prostituta. No hay término medio.

4.3. *Penelopiad*, de Margaret Atwood

La *Penelopeide* de Patrizia Monaco está inspirada sí, pero de una manera, como veremos, muy libre, en la novela *Penelopiad* de Margaret Atwood (2005a)¹⁰, la famosa escritora feminista canadiense. Esta obra se publicó en 2005 para una serie de la editorial Canongate Books centrada en la revisión de mitos antiguos por parte de autores contemporáneos. En este sentido, la autora reescribe el mito partiendo de otras versiones menos canónicas de la *Odisea* de Homero y siguiendo un punto de vista femenino.

Atwood parte de un hecho que en la *Odisea* se narra rápidamente y sobre el que Homero apenas se detiene, el de la masacre de las doce sirvientas de Penélope a la vuelta de Ulises a Ítaca. Las criadas, junto a Penélope, serán las protagonistas durante la larga ausencia de Ulises. A lo largo de la obra se alterna la narración en primera persona de Penélope con la del coro de las doce sirvientas.

Patrizia Monaco parte de la misma base que Margaret Atwood: Penélope decide romper con el silencio secular porque no está de acuerdo con la imagen que desde Homero se ha dado de ella, tanto la que la convierte en modelo de fidelidad conyugal como la que hace de ella una libertina. La Penélope de la escritora canadiense rechaza haberse convertido en modelo de mujer ideal y constata su necesidad de sobrevivir como único motor para hacer lo que hizo.

Mientras que Atwood dedica parte de su obra a la perspectiva de las sirvientas, víctimas del abuso de los pretendientes de Penélope y fieles a su reina, que mueren de la mano de Ulises y de Telémaco con una clara gratuidad, Patrizia no entra en profundidad en este tema, aunque sí desarrolla e interpreta la masacre en su obra.

Esta novela de la escritora canadiense funciona a modo de acicate para nuestra dramaturgia italiana, ya que se presenta la historia de Homero desde puntos de vista muy distintos: «L'Odisea di Omero non è l'unica versione della storia. Il mito aveva

¹⁰ De este mismo año, y siguiendo el proyecto original de la editorial que se propuso lanzar el libro en más de veinte lenguas y por más de 30 editores por todo el mundo contemporáneamente, es la traducción al italiano de Margaret Atwood, *Il canto di Penelope. Il mito del ritorno di Odisseo* (Milano, Rizzoli, 2005). La novela de Atwood fue llevada también a la escena en 2007 de la mano del Canadian National Arts Centre y la British Royal Shakespeare Company. Sin embargo, el espectáculo de Patrizia Monaco se inspira directamente en el primer texto de Atwood, el de prosa.

tradizioni orali e locali, poteva essere raccontato in modo diverso a seconda del luogo di provenienza» (Atwood 2005: 12).

De hecho, Monaco afirma que «del testo di Margaret Atwood mi aveva colpito l'ironia ma, soprattutto, poter vedere una storia conosciuta da un altro punto di vista» (Santini 2008). En efecto, la ironía será una característica esencial en todo su espectáculo. A partir de ahí, la elaboración del texto final de la dramaturgia italiana supone un alejamiento tanto de la estructura como de algunos de los ejes temáticos de la obra de partida.

En primer lugar, Monaco declara específicamente que ha intentado conscientemente no evocar las escenas mitológicas a través de diálogos directos para evitar «di cadere nel didascalico, nel polpettone storico, nella banalizzazione» (Monaco 2010b: 27), de ahí la decisión de que no haya acción alguna en escena y de que la narración se lleve a cabo a través de monólogos contrapuestos entre las dos protagonistas. No hay comunicación alguna entre las dos mujeres.

De la novela de Atwood Monaco mantiene el lugar de partida de las voces narradoras, el Ades, aunque las lleva también a Ítaca y, frente al coro de sirvientas, sitúa a Euriclea, personaje que se desdoblará en numerosas ocasiones.

El punto de partida, es decir, la tesis defendida por la dramaturgia es también la de Atwood: con la versión oficial de Homero, Penélope se ha convertido en una leyenda edificante, un palo con el que pegar a otras mujeres. La pregunta que yace en el fondo y que no se puede evitar es: ¿Qué hay de verdad y qué de ficción en la historia que se nos ha transmitido del mito? ¿Cuáles son las fronteras, tan poco marcadas y precisas, entre la experiencia vital y el mundo mitológico?

4.4. Penélope y Cavafis

El diálogo con Constantino Cavafis es también un caso interesante de intertextualidad: la autora italiana introduce ya en la primera escena y en boca de Euriclea una parte del famoso poema de Cavafis “Viaje a Itaca”, para que, a continuación, sea Penélope la que explicita la cita y la interprete con una alta dosis de ironía que no puede no hacernos pensar en la famosa frase de Umberto Eco en *Apostillas al Nombre de la rosa* en la que, hablando del postmodernismo, señala: «La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en 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» (Eco 1984: 28-29). Precisamente de esto se trata: Patrizia Monaco revisita la poesía de Cavafis y la reinterpreta con ironía, sin un ápice de ingenuidad. Estamos ante un caso claro de ironía intertextual explícita.

Es importante la elección de esta poesía, porque el nudo de toda la historia de Penélope, la que la ha convertido en modelo de fidelidad y espera de la mujer a su esposo, radica no tanto en los diez años en los que el héroe está luchando junto a los otros griegos en la guerra de Troya, sino fundamentalmente en esa década que invierte el héroe para volver a Ítaca, un tiempo en el que no cumple, como antes, una misión para el pueblo, para la historia, sino de otra índole. Su vuelta enriquece solo a Ulises, como bien lo recalca Cavafis:

Sempre nella tua mente tieni Itaca.
È il tuo destino che lì sia l'approdo.
Ma non aver fretta nel tuo viaggio.

È meglio che duri molti anni:
 già vecchio devi ormeggiarti all'isola,
 ricco di quanto hai guadagnato in via,
 senza che ti dia ricchezza Itaca.
 Anche se la trovi povera, Itaca,
 non ti ha illuso.
 Così saggio sei diventato, e così esperto.
 Avrai capito Itaca, che cosa significa (Monaco 2016: 104).

El significado de Ítaca está en el viaje que te ha concedido, no es la isla la que te enriquece, sino lo que has vivido por el camino. Por eso, concluye: Ítaca «no tiene ya nada que darte».

El texto del poeta griego parte de la idea de Ítaca y de Ulises para hablar del ser humano, del sentido de la vida; no pretende reinterpretar el mito, sino, a partir de unos elementos y unos personajes conocidos por todos, ir más allá. Pero a Penélope no le interesa ese significado profundo y existencial del poema, se ciñe a la letra, lo toma de manera literal y se agarra con fuerza y con rabia a las palabras del poeta griego: cuando emprendas tu viaje a Ítaca pide que el camino sea largo:

non aver fretta nel tuo viaggio.
 È meglio che duri molti anni (Monaco 2016: 104).

Para la esposa de Ulises, este no tuvo prisa en volver a Ítaca, a su patria, donde se encuentra su mujer, su hijo, sus padres, sus súbditos. No le importó demorar su retorno, no tuvo en cuenta el sufrimiento que engendraba en sus seres queridos y, de forma especial, en ella y en su hijo. De manera egoísta, Ulises continuó su viaje, siguió creciendo como persona y como héroe y tardó en volver: «Ulisse fretta non ne ha avuta di certo. Dieci anni per tornare a casa da Troia. E così io sono diventata una leggenda edificante. Un bastone per picchiare le altre donne» (Monaco 2016: 104).

De nuevo, constata Penélope, la versión de la parte de Ulises domina en nuestra cultura. Ítaca está siempre vinculada a Ulises, aunque haya estado ausente media vida; Penélope es solo su mujer paciente, aunque haya tenido que llevar las riendas del reino durante la larga ausencia de su marido.

Es importante que haya sido Euriclea la que recitase el poema de Cavafis, ella que normalmente es la voz de la versión oficial, ella que a Penélope no la tiene en gran estima, ella para la que Ulises es el centro de todo.

4.5. Penélope y Safo

Penelopeide termina con unos versos recitados por Euriclea y Penélope. Se trata de un poema que no está introducido, ni aparece el nombre del autor; no se explica la referencia al poema ni tampoco se explicita el porqué de su presencia en la obra. Se trata de una breve composición lírica de Safo, *Tramontata è la luna*¹¹ que no se reci-

¹¹ «Tramontata è la luna / e le Pleiadi a mezzo della notte; / anche giovinezza già dilegua, / e ora nel mio letto resto sola. / Scuote l'anima mia Eros, / come vento sul monte / che irrompe entro le querce; / e scioglie le membra e le agita, / dolce amara indomabile belva. / Ma a me non ape, non miele; / e soffro e desidero» (Quasimodo 1951: 31).

ta en su totalidad: de los once versos que la componen está ausente la primera estrofa de cuatro versos, así como los versos finales. Monaco deja la parte central de la poesía en la que se habla exclusivamente de amor, de cómo Eros continúa dominando cuerpo y mente de la poeta y cómo le incita a la pasión, a desear el amor, a anhelar la presencia del otro.

En boca de las dos protagonistas de la versión de Monaco se encuentran solo esos versos, pero el lector y espectador puede con facilidad reconocer la poesía de Safo y recomponer los versos que faltan, lo que será necesario para establecer la conexión entre las dos figuras, Safo y Penélope: la poeta griega habla en este texto del paso del tiempo de la juventud y del amor; de la entrada en otra edad en la que el acompañante fiel es la soledad; de ese deseo de amar y ser amado que no se aplaca a pesar de la edad y que hace que el peso de estar solo sea más doloroso y amargo.

La dramaturga italiana establece una conexión entre la situación en la que se encuentra Penélope –ya mayor, que ha consumido sus mejores años sola, sin Ulises– y la descrita por Safo. Domina en la figura mitológica, siempre y por encima de todo, la pasión amorosa que ni el tiempo –veinte largos años– ni la traición –las aventuras de Ulises– pueden sofocar. Ulises es el único, en la versión de Monaco, que puede apagar su deseo de amor¹² y puede más incluso que el odio y la rabia que la consumen en numerosas ocasiones: el famoso héroe la ha dejado sola, entre lobos que solo la quieren desollar.

Los sentimientos de Penélope aparecen claros en la escena sexta y en la décima en la que grita las razones por las que ha esperado a Ulises, mientras él cruzaba el Mediterráneo y protagonizaba mil aventuras: «Non l'ho aspettato perché dovevo. L'ho atteso perché sapevo. Sapevo che era vivo. E perché l'amavo» (Monaco 2016: 124).

El diálogo con Safo está ahí y tiene un sentido que enlaza con el nudo de toda la obra dramática de Monaco, pero incluso al lector o espectador no atento, el que no sepa leer que se está recitando a la poeta griega, al que se le escape el guiño que le hace la dramaturga, no le restará comprensión, continuará entendiendo lo que siente Penélope, simplemente se situará en otro nivel de comprensión del texto.

El mito de Penélope, como tantos otros mitos, no puede quedar anclado en una sola versión, en una sola interpretación de los hechos, dada en un momento de la Historia, por una sola persona, con su ideología, su carácter y los intereses personales o políticos que le llevaron a escribirla. Todos tenemos derecho a releer el mito, a acercarnos a él desde otra perspectiva, ni mejor ni peor, simplemente distinta. Pero no podemos hacerlo desde cero: entre Homero y nosotros hay cientos de interpretaciones de ese mito que nosotros conocemos y que forman parte del imaginario colectivo, al igual que otros muchos textos de distinta índole y que, por un motivo u otro, podemos asociar en algún momento al mito. De esta manera, la Penélope que recreamos será fruto, como no podía ser diversamente, de todos esos textos y experiencias personales que hemos asimilado.

Homero, Atwood, Cavafis, Safo, así como otras posibles lecturas que han motivado el texto y que no se presentan de forma explícita, están en la base del espectáculo *Penelopeide* de Patrizia Monaco y nos recrean a una mujer que no es la que narra Homero, pero tampoco las que nos traen muchas escritoras del entorno feminista. Penélope no espera a Ulises por deber, porque así tenía que ser, lo hace por amor.

¹² Es en este punto en el que difiere de forma más palpable este texto con respecto a otras reelaboraciones del mito griego llevadas a cabo por escritoras cercanas al feminismo que optan por una Penélope más autónoma, que se echa al mar en busca de su propia identidad.

Referencias bibliográficas

- Atwood, Margaret (2005a): *Penelopiad*, Edinbourg, Canongate Book, “Canongate Myth Series”.
- Atwood, Margaret (2005b): *Il canto di Penelope. Il mito del ritorno di Odisseo*, Milano, Rizzoli.
- Bajtin, Mijail, (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Cornacchia, Maria Raffaella (2007): *La traccia del modelo: ricezione della figura di Penelope nella letteratura contemporanea*. [Tesi dottorale presentata alla Università di Bologna, Dottorato di Ricerca in Filologia Greca e Latina].
- Díez del Corral, Luis (1974): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Eco, Umberto (1984): *Apostillas al Nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- Felson-Rubin, Nancy (1996): «Penelope: Character from plot», en S.L. Seth (ed.), *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*, Princeton, NJ, Princeton University Press, pp. 163-183.
- González Delgado, Ramiro (2005): «Penélope ¿casta, libertina y/o feminista?», *La ratonera. Revista asturiana de Teatro*, 13, enero. http://www.la-ratonera.net/numero13/n13_casta.html
- González Delgado, Ramiro (2006): «Penélope/Helena en el teatro español de posguerra», *Revista STICHOMYTHIA*, 4, pp. 1-18.
- Héritier, Françoise (1996): *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.
- Howells, Coral Ann (2005): *Margaret Atwood*, Houndmills-Basingstoke-Hampshire-New York, Palgrave Macmillan.
- Marchán, Susana (2001): «El discurso sexualizado en la reelaboración del mito de Penélope», *Revista Virtual Contexto*, 5 (7).
- Martín Clavijo, Milagro (2013): «El monólogo teatral postfazione a la dramaturgia italiana femenina de finales de siglo», en M. M. González de Sande (ed.), *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*, Madrid, Maia Ediciones, pp. 178-179.
- Martín Clavijo, Milagro (2016a): «L’altro volto della violenza», postfazione a Patrizia Monaco, *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Roma, Aracne, pp.125-137.
- Martín Clavijo, Milagro (2016b): «Penelopeide de Patrizia Monaco: la odisea de Penélope a escena», en Maria de Fátima Sousa e Silva / Maria do Céu Fialho / José Luís Lopes (eds.), *Livro di tempo: Escritas e rescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção*, Coimbra, Imprensa de Universidad de Coimbra, pp. 367-380.
- Monaco, Patrizia (2010a): «Penelopeide», *Ridotto*, 6 giugno 2010, pp. 20-31.
- Monaco, Patrizia (2010b): «Nota dell’autrice a Penelopeide», *Ridotto*, 6 giugno 2010, p. 27.
- Monaco, Patrizia (2016): «Penelopeide», en P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Roma, Aracne, pp. 99-124.
- Ostriker, Alicia (1985): «The Thiefs of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking», en Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Books, pp. 314-38.
- Pascual, Itziar (1998): «Las voces de Penélope», en *Marqués de Bradomín 1997. Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores*, Madrid, Instituto de la Juventud.
- Quasimodo, Salvatore (1951): *Lirici greci*, Milano, Mondadori.
- Rippon, Maria R. (2014): «From devotion to disillusionment: the changing face of Penelope from Homer to Buero to Miras», *Neohelicon*, 41, pp.185-202.
- Ruiz de Elvira, Antonio (1995): *Mitología clásica*, Gredos, Madrid.

- Santini, Laura (2008): «L'Odissea di Penelope a Portovenere», *Mentelocale.it*, 5/08/2008. <http://laspezia.mentelocale.it/21497-l-odissea-di-penelope-a-portovenere/>
- Trovato, Roberto (2002): *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso.
- Trovato, Roberto (2012): «La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco», en Milagro Martín Clavijo / Salvatore Bartolotta / Michela Caiazzo / Daniele Cerrato (eds.), *Las voces de las Diosas*, Sevilla, Arcibel, pp.1321-1345.
- Trovato, Roberto (2014): «Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di Sherazade va in Occidente di Patrizia Monaco», *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, pp. 1-13.
- Trovato, Roberto (2016a): «La verità del personaggio», prefazione a Patrizia Monaco, *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco, Donne dietro le quinte*, Roma, Aracne, pp. 9-28.
- Trovato, Roberto (2016b): «Condominio mitologico di Patrizia Monaco. Una casa del Duemila con vista sul passato», en Maria de Fátima Sousa e Silva / Maria do Céu Fialho / José Luís Lopes (eds.), *Livro di tempo: Escritas e rescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção*, Coimbra, Imprensa de Universidad de Coimbra, pp. 351-365.
- Zeitlin, Froma I. (1996): *Playing the other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, University of Chicago Press.