

LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA OBRA DE JUANA CASTRO A TRAVÉS DE TRES POEMAS

ANTONIO MERINO MADRID

IES Fray Andrés de Puertollano (Ciudad Real)
antonimerino@gmail.com

Recepción: 14/02/2013 · Aceptación: 15/04/2013

Resumen — A través de tres poemas de Juana Castro con protagonista femenino, se hace un recorrido por el tratamiento que la poeta cordobesa realiza de la mitología clásica en su obra, un tratamiento que evoluciona desde la topicidad inicial a la desmitificación transgresora de sus últimas obras. Se advierte el recurso a una reinterpretación de los contenidos míticos tradicionales desde una dialéctica reivindicativa actual, conforme a la voluntad de la autora de contribuir desde la poesía a la creación de una identidad de género que rompa los moldes patriarcales que sustentan la tradición social y literaria. Dafne, Inanna y Penélope constituyen tres voces que nos hablan desde el pasado sobre problemas cruciales del mundo de hoy y Juana Castro traduce sus expresiones para que el mensaje no aparezca velado por los prejuicios de una visión exclusivamente masculina y ofrece en sus versos una interpretación diferente del mito a la que estamos acostumbrados.

Palabras clave – Mitología, Juana Castro, poesía, transmisión clásica

CLASSICAL MYTHOLOGY IN THE WORK OF JUANA CASTRO THROUGH THREE POEMS

Abstract – Through three poems with a female protagonist by Juana Castro, we can see the treatment that the Cordovan poet gives to classical mythology, a treatment that evolves from being just a simple topic in her first poems to the transgressive demystification of her last works. It is easily recognizable the use of a reinterpretation of traditional myths from a present demanding dialectic, according to the author's will to contribute from poetry to the creation of a gender identity that breaks the patriarchal molds which support social and literary tradition. Daphne, Inanna and Penelope are three voices that talk about crucial issues in today's world from the past and Juana Castro translates their words so that the message does not appear blurred by the prejudices of an exclusively male vision and she offers an unusual interpretation of the myth in her verses.

Keywords – Mythology, Juana Castro, poetry, classical transmission

EL MITO CLÁSICO proporciona al texto poético una dimensión universal y lo incorpora a la gran historia de la tradición clásica en la literatura de todos los tiempos. Entre las muchas deudas que la creación artística mantiene con las culturas precedentes, la mitología clásica se renueva

constantemente como fuente ineludible de inspiración para el poeta y como marco de referencia básico al que el autor regresa siempre con la seguridad de encontrar allí alimento esencial para su sustento creador. No importa que personajes, hechos, situaciones y lugares hayan sido una vez y otra abordados, adorados, enaltecidos, desentrañados y hasta humillados: las enseñanzas eternas de los clásicos, su maravilloso poder de evocación, la seducción inmensa de sus planteamientos y la perfección formal de su plasmación lírica desde los inicios de la literatura los convierte en depósito siempre fecundo de interpretaciones inéditas y de seguros hallazgos que, siendo tan antiguos, parecen cada vez nuevos.

En nuestros tiempos, donde la transmisión escolar y académica de la cultura clásica acusa un constante peligro, acechada como está por los males de una sociedad dubitativa e insegura, consuela descubrir que los navíos de Odiseo navegan todavía por los versos de los poetas contemporáneos, dejando a su paso la admiración por tantos prodigios tan sorprendentes hoy como ayer. La poesía que publican los escritores españoles de hoy no permanece ajena a la tradición clásica en su búsqueda de la verdad y la belleza, sino que se inserta en ella de una manera natural, anudando en cada obra un eslabón más de aquella cadena de eternidad que en la literatura castellana se iniciara ya con los relatos alfonsíes, donde los mitos eran considerados todavía hechos históricos. Y en ese enfrentamiento del creador moderno con los modelos de la Antigüedad apreciamos la solidez de estos y la audacia de aquel, al poder el poeta acercarse con absoluta libertad a unos pilares que soportan cualquier peso, cualquier carga, cualquier intención, como han venido demostrando imperturbables durante tantos siglos. Juana Castro (Villanueva de Córdoba, 1945)¹, al incorporar a su obra los relatos de la mitología clásica, se manifiesta consecuente con su tiempo y con los poetas de su generación, que han decidido, pese a todo, no abandonar a su suerte al mito grecolatino como referente cultural y artístico también de nuestro tiempo.

¹ Juana Castro constituye una de las voces poéticas femeninas más destacadas de la lírica contemporánea. Ha publicado una veintena de libros y recibido casi todos los premios importantes que se conceden en España, como el Juan Ramón Jiménez (1989), Carmen Conde (1994) o San Juan de la Cruz (2000). En 2011 resultó distinguida con el Premio Nacional de la Crítica por *Cartas de enero*. Su obra ha sido parcialmente traducida al inglés, al chino y, sobre todo, al italiano.

Aunque por edad Juana Castro pertenece a la llamada «generación de los setenta», grupo poético que se define más por criterios cronológicos que por afinidades artísticas, su obra alcanza en realidad un lugar preciso situándola en el contexto de la poesía escrita por mujeres nacidas antes de 1950, tal como ha propuesto recientemente S. K. Ugalde (2007) en su antología *En voz alta*, destacando el despertar de la conciencia de género como uno de los elementos definitorios más intensos de todo el grupo. Al buscar elementos comunes que definan la poesía de este grupo de escritoras, Ugalde (2007: 31) señala en primer lugar una voluntad de «construcción del género», denunciando «los efectos devastadores de la construcción patriarcal de la feminidad». A partir de esa consideración, las poetisas emprenden una reelaboración de la subjetividad lírica femenina que se enfrenta intelectualmente a la tradición social (y también literaria), rompiendo los moldes en los que ellas mismas habían nacido y crecido. En esa tarea, una de las líneas de filiación más determinantes será la creación de un nuevo modelo de relación erótica, o mejor, de expresión poética de la sexualidad, con una celebración del goce erótico femenino y del propio cuerpo insólita hasta entonces en la poesía española.

La búsqueda de un lenguaje poético a través del cual expresar el mundo emocional femenino constituirá otro de los retos de las nuevas generaciones de mujeres poetisas, al no contar con un canon estético de literatura escrita por mujeres en el que apoyarse (Hermosilla Álvarez 2009: 188), y reconocer que la tradición no ha recogido suficientemente la experiencia de la mujer escritora. En general, la postura de estas poetisas ha sido explicada desde la crítica feminista por Alicia Ostriker (1982: 68ss.), quien describe que, en su búsqueda de una nueva identidad, la mujer ha debido «robar» el lenguaje, tradicionalmente masculino y, por tanto, inapropiado para narrar la experiencia femenina.

El tratamiento del mito clásico en la poesía de Juana Castro señala una evolución que constituye un modelo en la búsqueda e investigación sobre cómo los arquetipos clásicos forjados por la tradición pueden adaptarse a las necesidades expresivas actuales dotándolos de nuevos significados. No hay en esta utilización del mito para explicar el propio yo y sus circunstancias un alejamiento de la estética y de las líneas temáticas que marcan toda la obra de la autora, sino que la presencia de la

mitología se integra en los libros de Juana Castro de una manera natural, coadyuvando sin estridencias al gran empeño vital que late en su obra: la denuncia de la subyugación de la mujer por parte del varón, la reivindicación radical de que ha de concluir el tiempo del sometimiento a unos modelos de dominio patriarcal ya caducos, en fin, la necesidad de abrirse al otro, al extraño, y comprender su discurso. Con este propósito hablan también Dafne, Ulises y Penélope, lanzando un mensaje nuevo que siempre estuvo ahí pero quizás no supimos escuchar adecuadamente.

En esta incorporación del mito como elemento estructural destacado en la poesía de Juana Castro podemos distinguir varias fases diferenciadas que recorren su obra y que nos llevan, en lo que a su tratamiento funcional se refiere, desde la topificación inicial a la voluntad desmitificadora de los últimos poemas. En una primera etapa, todavía de tanteos y formación de la propia poeta, Juana Castro se acerca al mito siguiendo básicamente los modelos convencionales. En sus largos poemas de *Paranoia en otoño* (1985) la autora toma al personaje como referente de las situaciones o sentimientos que desea comunicar. Se trata aún de un acercamiento respetuoso con el legado literario, que reproduce sin apenas alteraciones el sentido original del mito clásico, al que la poeta se adapta para fundamentar sobre él su propia experiencia amorosa o cimentar los motivos de su desagrado vital con la realidad circundante. Así, la voz poética —tras la que, dado el carácter esencialmente autobiográfico de su poesía, casi siempre encontramos a la propia autora, según confesión suya— encuentra su estado ideal en la fusión con la propia naturaleza que le proporciona Dafne o desfallece ante el inexorable dolor de la muerte que sigue a la experiencia amorosa de Venus y Adonis. Los hilos conductores de su teoría sobre el amor recalcan en Dánae, en las Meleagridas y hasta en los Lotófagos para encontrar en ellos reflejos de su propia experiencia, y siempre sin cuestionar en lo esencial la validez argumental del mito tradicional ni la forma en que ha sido comúnmente transmitido.

Narcisia (1986), en cambio, marca un modo radicalmente distinto de acercarse a la mitología. Los mitos clásicos, interpretados por la crítica feminista como transmisores de valores patriarcales contra los que luchan las poetas de esta generación, ya no sirven para analizar la sociedad que las autoras quieren mostrar en sus obras. Se hace necesario, por tanto,

construir nuevas entidades míticas o darle la vuelta a la interpretación que de las leyendas antiguas venía haciendo tradicionalmente la literatura, en su mayoría escrita por hombres. Nace así Narcisia, una deidad cimentada en las fuentes de las divinidades asirias y grecolatinas pero distinta a todas ellas, una divinidad autosuficiente y creadora de todo el universo, donde el componente masculino ya no es necesario. Hay, pues, una transmutación de los principios jerárquicos y una aproximación subversiva al propio mito de Narciso, ahora reinterpretado en positivo desde su visión femenina, en la que por primera vez en la literatura española la mujer habla sin tapujos y con total libertad de su experiencia sexual y del goce erótico. *Narcisia* marca en Juana Castro una ruptura con la visión tradicional del mito que había mostrado en *Paranoia en otoño* y se convierte en paradigma de las poetas de su generación que se empeñan en reinterpretar los mitos clásicos para que hablen con voz de mujer y expliquen desde una perspectiva nueva los problemas contemporáneos.

Finalmente, *El extranjero* (2000) marca la tercera fase de esta evolución, en la que el mito aparece citado nominalmente, pero el protagonismo ha sido robado por el hombre de hoy. El concepto de extranjería, tan querido por las poetas de esta generación para expresar su propio extrañamiento en el mundo que les ha tocado vivir —por mujeres y por poetas—, es analizado a partir del mito de Ulises, el viajero extranjero en tantos lugares. Las referencias a la *Odisea* como hipotexto germinal son constantes en ese libro, pero lo que se describe no es el universo homérico, sino el mundo de hoy mismo. Las relaciones con el otro, la imposibilidad del regreso y, siempre, la lucha de la mujer con la sociedad y consigo misma por alcanzar su libertad en un mundo cuajado de hostilidades ancestrales encuentran acomodo en el marco referencial de las historias de Ulises, los lotófagos o Penélope, pero ahora los protagonistas no son ellos, aunque lleven su nombre, sino otros, llegados recién a nuestro lado y frente a los cuales no sabemos todavía cómo actuar correctamente. En *El extranjero* el tratamiento del mito ha logrado su más alto grado de elaboración literaria y estilización conceptual, porque el mito, liberado ya de sus propias dependencias argumentales o narrativas, se vuelve otra vez fecundo para cumplir la función primordial para la que fue creado: explicar el propio mundo del poeta —abarcando el universo todo—, analizar al hombre y la

relación de este con sus semejantes a través de una inspiración poética que se muestra nueva y fresca no obstante haber recorrido fecunda toda la historia de la literatura. Una extensión de este modo de empleo lírico de la mitología clásica, privada aún más de toda referencia explícita, lo hallamos en *Los cuerpos oscuros* (2005), donde algunos poemas nos remiten sutilmente a mitemas homéricos como el regreso o la memoria, siempre presentes en la obra lírica de Juana Castro.

Aunque de modo más circunstancial, la mitología también aparece en una de las últimas obras de Juana Castro, *La bábola. Intrusos en la red* (2010), abordada desde una perspectiva novedosa en la autora. La poeta ensaya por primera vez en su producción una aproximación irónica y burlesca al mito, en el contexto de un poemario que pretende un acercamiento satírico e impúdico a los tabúes del sexo.

I. DAFNE

Tras pagar la deuda de su militancia feminista en *Cóncava mujer* (1978) y desahogar el desgarramiento inmenso por la muerte de su hijo en *Del dolor y las alas* (1982), Juana Castro se entrega en *Paranoia en otoño* a su primera obra de inspiración puramente artística, un poemario urdido con esmero donde la exquisita elaboración formal alcanza su equilibrio con un contenido complejo que, además, esboza de modo consistente la estructura temática que la autora irá desarrollando en su producción posterior. *Paranoia en otoño* resulta, por otro lado, el primer libro de Castro en el que la temática mitológica hace acto de presencia, y no de forma anecdótica, sino sustancial: Silvia Bermúdez (2002: 80) llega a afirmar que nos hallamos ante «una reflexión poética de la experiencia amorosa que se inscribe dentro de la tradición cultural de los grandes amores de la mitología clásica».

En su estudio sobre la obra de Juana Castro, Encarna Garzón García (1996: 21-33), aísla con fina intuición las ideas esenciales que recorren los poemas de *Paranoia*. A partir del tema «vital» del amor como dominante en todo el poemario, Garzón señala dos pensamientos básicos muy definidos que articulan el conjunto: en primer lugar, «el amor como algo esencialmente contradictorio que deriva siempre en dolor; dicho dolor, a su vez, deviene en muerte» (según Garzón, esta convicción de que el

amor no sólo hiere, sino que también mata, está presente en más de la mitad de los poemas del libro). Un segundo grupo de poemas desarrollan la consideración del amor «como una fuerza casi telúrica que, en su camino inexorable hasta nosotros, no sólo no avisa, sino que inunda, arrasa y nos derrota para siempre», una fuerza a la que «es de todo punto inútil ofrecer resistencia». En torno a estos dos ejes esenciales Juana Castro ha compuesto una obra unitaria con 32 poemas, de los cuales seis tienen un contenido plenamente mitológico y al menos en otros diez se descubren referencias más o menos directas.

El tratamiento que Castro realiza aquí del material mitológico es aún bastante convencional en cuanto a su contenido estrictamente mítico, muy lejos del desbocamiento que alcanzará en obras posteriores. Poemas como «Venus y Adonis» o «Dánae» reproducen sin alteraciones el sentido original del relato clásico, utilizando la enseñanza de las antiguas leyendas para apuntalar sus argumentos poéticos en torno al poder destructivo del amor o el esfuerzo vano de oponerse a él. En cuanto a su tratamiento literario, el mito, como afirma Jaime Siles (1991: 156), refiriéndose en general a la poesía más reciente, «se contextualiza en la concreta circunstancia del autor, a la que el lector, con su complicidad, le da su aquiescencia», y así es como vemos a la poeta transformarse en laurel, departir con Ulises o compartir el dolor de las Meleágridas, dando vigencia al mito a través de su adaptación a las vivencias propias de la poeta. En otros casos, se produce en los versos una inclusión meramente nominativa de las referencias míticas (a Sísifo, a las Parcas) y en no pocas ocasiones se trata de meras alusiones evocadoras de ambientes y situaciones vagas relacionadas con el mundo de Ulises, personaje predilecto de Juana Castro que merece ya aquí un primer poema como preludeo de una futura gran obra por entero a él dedicada (*El extranjero*), aunque será ya con un tratamiento del material mitológico totalmente diferente.

Dada la temática de la obra, los mitos clásicos que más interesan a la autora son aquellos que presentan una línea argumental amorosa, y especialmente aquellas situaciones desgarradas donde tengan cabida el sufrimiento y el dolor, desarrollos naturales, como hemos dicho, de la experiencia amorosa según Juana Castro. También predomina la presencia de personajes femeninos (Dafne, Dánae, Venus, Meleágridas, Pe-

nélope, Circe...), con los cuales la autora se identifica más hondamente en la expresión de sus ideales poéticos, emocionales y sociales. A través de estos enlaces intertextuales con la mitología grecolatina, Juana Castro desarrolla «una epistemología distinta al conocimiento [del amor] normalmente aceptado, pues su llegada trae consigo una visión más penetrante en planos de la realidad generalmente descartados por el conocimiento racional» (Gala 2002: 64). Y ello con un lenguaje artificioso y complejo, a la par barroco y surrealista y de una atrevida pluralidad interpretativa.

DAFNE

Que tu luz no me busque, Apolo, porque soy una hoja
que vive con el viento.
Toda la savia es
una caricia blanda,
tengo verdes los brazos de besarme en las ramas,
de mirar en las sombras el cristal desvaído de mi cuerpo.
Los helechos me abren su corazón de agua,
poseo dos mil lunas ganadas al ocaso,
los tilos, el espliego, la frescura
de todos los diamantes que se mueren de frío,
las lianas que adornan
la libertad, el talle, las avenas,
mis pestañas, las rosas, los pedernales tiernos de los frutos,
las blancas mariposas donde beben su plata las raíces,
donde el bosque se espesa de semillas y muerte.
No deseo tu fuego, adoro la ceniza que es espora del trigo
y no quiero otro rayo que el resplandor redondo en las naranjas,
el cenit que atomiza la techumbre calada de los árboles,
los troncos como dioses,
las auroras cebadas en su vientre de polen solitario.
Es inútil que corras, porque este paraíso que fecundan tus ojos
me pertenece ya, es la textura
del fondo de mi carne
y crezco vegetal
desde la dermis al vello más oscuro donde duermen los mundos,
es inútil que corras, inútil que me alcances,
porque tengo las plantas

vaciadas en la tierra
 y el laurel
 es ya un triunfo de oro en mi cabeza.

Este poema, según la definición de ideas esenciales en *Paranoia en otoño* establecida por Encarna Garzón (1996: 25), se presenta, precisamente, como una refutación de la consideración del amor como una fuerza irresistible a la que resulta inútil oponerse. Dafne, al rechazar los requerimientos de Apolo, renuncia al amor «en pro de su propia identidad, descubierta en la naturaleza». Desde una formulación feminista, Candelas Gala (2002: 67) distingue en estos versos «el gesto de la mujer volando del aprisionamiento masculino» y, bajo esa misma perspectiva de género, Silvia Bermúdez (2002: 82) observa el poema como «un momento de autoafirmación y libertad (...), un modelo de autoridad femenina». En esta línea, Olvido García Valdés (2010: 23) sugiere que la transformación de la ninfa supone la total anulación de su condición femenina a consecuencia de la violencia masculina: «Dafne pide ser árbol para no ser mujer, para no ser tomada, violada, porque iba a serlo». Bermúdez (2002: 82) incluye este poema dentro de un grupo que, en el conjunto estudiado, analiza «los sentimientos de desconfianza y persecución que laten en el corazón de la relación amorosa representada por Castro», al entender que la sensación persecutoria constituye uno de los motivos fundamentales que contribuyen a la creación del «proceso paranoico» que da título al libro.

Juana Castro, con las turbulencias propias de su peculiar percepción poética, se acerca aquí respetuosamente al mito de Dafne según nos lo presenta la tradición clásica a través, fundamentalmente, de Ovidio². La ninfa aparece en el momento de la transformación («tengo verdes los brazos de besarme en las ramas») tras rechazar explícitamente los deseos de Apolo («No deseo tu fuego»), aún en plena persecución («Es inútil que corras, inútil que me alcances»). La intertextualidad en la estructura temática de *Paranoia* reproduce, por tanto, el sentido original del mito, aunque adaptado a las ideas y valores que la poeta desea transmitir. Hay un canto a la victoria sobre el perseguidor que ve frustradas sus ambiciones («este paraíso que fecundan tus ojos/ me pertenece ya»), recreada en una exhibición soberbia –pero quizás ya también nostálgica– de

² Ov. *Met.* 1.452-567.

los dones perdidos («crezco vegetal/ desde la dermis al vello más oscuro donde duermen los mundos»), que pretende una exposición ejemplar de la enseñanza del mito.

Lo más original de la versión de Castro me parece, como apunta Garzón (1996: III), el descubrimiento que Dafne realiza de su propia identidad diluida en la naturaleza, de acuerdo con una idea poética de la propia autora más ampliamente desarrollada en poemarios posteriores como *Narcisia* o *Fisterra*, donde el tema de la naturaleza se convierte en el motivo central. De hecho, en este poema se ha observado un preludio de la diosa Narcisia, al encontrarnos «ante un claro rechazo del amor en aras de la identificación con la naturaleza y la contemplación narcisista de sí misma». La inmersión en la naturaleza que plantea en «Dafne» trasciende la experiencia transformadora y supone una fusión jubilosa con los elementos vegetales en los que se alcanza el goce pleno y la libertad («soy una hoja/ que vive con el viento»), con una identificación con los elementos más puros de la tierra que logrará su máxima expresión en estos versos de *Fisterra* (1991), donde se advierte una regresión de la metamorfosis de Dafne:

Si alguna vez la acuchillada linde
de su amor me abre el cuerpo,
encontrarán un árbol con antiguas cortezas.
(*Fisterra*, XXVI 26-28)

El mito de Dafne, que ya desde la antigüedad fue considerado un símbolo de la pureza permanente³, es reinterpretado por la crítica feminista en clave afirmativa de liberación del yugo patriarcal y autosuficiencia, aunque en el planteamiento de Juana Castro en este poema esta intención social aparece atenuada por una reivindicación de matiz más bien vivencial, que, de algún modo, se contiene ya en el original. Quizás resulte más apropiado observar en el poema un abandono de la perseguida a los placeres también inmensos de la naturaleza, donde parece alcanzar su clímax personal, vital y, acaso también, sexual. Y recordemos que la victoria de Dafne sobre el dios, tanto en el mito clásico como en la revisión de Castro, es sólo aparente. A pesar de la transformación, *hanc*

³ Serv. *Aen.* 3,91.

*quoque Phoebus amat*⁴, con lo que el poema no serviría como refutación al principio general del poemario de que resulta imposible oponerse al amor. Dafne nunca amó, pero de Apolo ni siquiera la metamorfosis del ser amado en árbol apenas sensitivo ha logrado apagar la pasión. Ni siquiera la oposición radical de la amada lo consiguió.

Por lo demás, en la elaboración de Castro encontramos casi todos los componentes esenciales que el mito ha ido acumulando a lo largo de la tradición literaria postovidiana, desde la alusión al laurel como único árbol al que no hiere el rayo («y no quiero otro rayo que el resplandor redondo en las naranjas»), que parte de Plinio (*fulmine sola non icitur*⁵), hasta la focalización del relato en el instante de la metamorfosis, que Garcilaso de la Vega en su soneto XIII convirtió en modelo para el acercamiento a la transformación en los todos autores posteriores, pasando por el tratamiento subjetivo que lleva a la autora a identificarse con el personaje mítico de Dafne, tal como hiciera Petrarca con Apolo (Castro Jiménez 1990).

Otros poetas de la generación de Juana Castro han abordado también en su obra el mito de Dafne, uno de los más visitados por su riqueza simbólica. Carlos Clementson en el poema «Dafne» (*Archipiélagos*, 1995) se detiene especialmente en el momento en que Apolo, aún no transformada la ninfa del todo en laurel, siente todavía palpitar su corazón bajo la corteza⁶. En «Roma» y en «La Venganza» (*Retórica*, 1992) Víctor Botas, poeta al que «los propios personajes del mito le sirven para nombrar a los seres de carne y hueso que le rodean» (Arcaz Pozo 2000: 49), otorga el nombre de Dafne a una amante idealizada que no existe y, por tanto, resulta tan inalcanzable como la hija de Peneo para el dios, haciendo así del mito un reflejo de la propia realidad del poeta. Por el contrario, el mismo Botas hace en «Padre Apolo» (*Historia Antigua*, 1987) una interpretación irreverente y descreída de la leyenda, con una violenta degradación del dios: «Para ti, pobre imbecil,/ tan delfico y profético y tan/vástago de Zeus». En «Escena de caza» (*Ludia*, 1983), Amparo Amorós, por su parte, fija la atención en la belleza que desprende el resultado de la transformación. En «Mi jardín de los suplicios» (*Indicios vehementes*,

⁴ Ov., *Met.* 1.553.

⁵ Plin. *Nat.* 15.134.

⁶ Ov. *Met.* 1.553-556.

1984) de Ana Rossetti, J. J. Moralejo (2010: 377) aprecia una innovación en el mito clásico al considerar que es ella («evasivo laurel») quien lleva la iniciativa en el ceremonial erótico. También Luis Antonio de Villena en «Jacobo de Vorágine, atravesado de amor, escribe la leyenda Áurea» (*Sublime Solarium*, 1970) y Rosa Lentini en «La sangre se troca en savia apresurada» (*Las cuatro rosas*, 2002) se han dejado seducir por el encanto poético del mito de Dafne.

2. NARCISIA

Los mitos son respuestas a las grandes preguntas del ser humano, para las cuales la mitología clásica constituye el *corpus* más acabado. Cuando las leyendas clásicas legadas por la tradición a las que el poeta acude no satisfacen la angustia vital surgida ante una nueva inquietud, el autor siente la necesidad de crear nuevos mitos, nuevas explicaciones personales y propias, adaptadas a los presupuestos y circunstancias particulares a los que se enfrenta el escritor, aunque, no obstante, con pretensión de validez universal. Tras una primera etapa en la que Juana Castro encuentra respuesta adecuada a su desazón en los modelos de la mitología clásica, llega el momento de dar un salto a la creación de sus propios ejemplos explicativos, de fabricar iconos de representación adaptados a sus creencias, contrapuestas esencialmente a los arquetipos de comprensión del mundo transmitidos históricamente, los cuales, en su opinión, no lo explican suficientemente ni de modo satisfactorio o convincente. Y para ello la poeta, deseosa ya de una interpretación radical del mundo en clave femenina, confecciona no sólo un nuevo contenido mitológico con vocación transgresora, sino que recurre también a modos de expresión formal hasta ahora inexplorados e incluso a la creación de un nuevo lenguaje poético. Al actuar así, Juana Castro sigue una vertiente del discurso feminista en la utilización del mito como vehículo de expresión artística e intelectual que Bárbara Godard (1991) ha denominado «feminism mythmaking», que pretende apropiarse de los mitos patriarcales haciendo a la mujer protagonista de ellos o bien crear otros nuevos que reivindiquen activamente el poder femenino.

Sharon K. Ugalde (1992) ha señalado la coincidencia temporal de la publicación por parte de escritoras españolas contemporáneas de una se-

rie de poemarios (cita siete títulos) formalmente constituidos por lo que llama «poemas largos» para expresar la «sujetividad femenina». Todos ellos tienen en común la existencia de una narración subyacente que unifica las divisiones textuales internas. En opinión de Ugalde, la elección de esta forma de expresión poética pretende la reivindicación por parte de la mujer de su papel en la esfera pública, recogiendo y transformando los elementos del imaginario patriarcal contenidos en la épica monológica. La fórmula, además, permite la narración de «la herencia mítica, histórica y cultural de la colectividad» con voz de mujer, como ocurre no sólo en la *Narcisia* de Juana Castro, sino también en obras como *El don de Lilit* (1990), de Andrea Luca, o *Un nombre para Laila* (1991), de Carmen Albert, donde se revisan mitos bíblicos corrigiendo el papel secundario aplicado a la mujer por la tradición. Todos estos poemas-libro coinciden, finalmente, en una reivindicación literaria del yo femenino histórico, que consideran secularmente silenciado por los usos patriarcales transmitidos, y en una explicación total de la cultura en clave femenina.

La redención de la diosa de las religiones primitivas, especialmente orientales, oscurecida por el Dios masculino de la tradición judeo-cristiana, ha sido señalada (Ugalde 2007: 80) como uno de los hilos temáticos que desarrollan las mujeres poetas de la generación de los setenta. Clara Janés en *Creciente fértil* (1988) o María Victoria Reyzábal en *Cosmos* (1999) plantean una nueva narración de la cosmogonía fundamentada en la existencia de diosas del amor y de la fertilidad que crean el universo a partir de sí mismas, en un discurso irracional que tiene como fin último revisar la identidad femenina como sujeto erótico y creador (Newton 1994).

Narcisia, en sus cuatro partes escritas en versos endecasílabos y heptasílabos, narra el nacimiento de una nueva diosa femenina fundamentada en la naturaleza y el erotismo, en la que queda excluido expresamente cualquier componente de la masculinidad. Se trata de la invención de una deidad matriarcal todopoderosa y autosuficiente, carnal y hedonista, que se opone frontalmente al severo dios patriarcal judeocristiano. El proceso creativo se ofrece con una clara intención subversiva de trastocar los valores dominantes ancestrales («falocéntricos», gusta decir a algunos intérpretes) transmitidos por la educación, hasta el punto de que, leyendo el poemario, alguien ha podido escribir: «El universo es mujer. Y el

hombre es puro accidente» (Enrique 1987). La intención de la autora, interpretada en clave feminista, sería «ofrecerle a la mujer un símbolo de independencia y energía con el cual pueda identificarse» (Osan 2002: 91).

A pesar de la utilización a lo largo de todo el libro de un lenguaje cuajado de fórmulas y conceptos tomados de la liturgia católica y aunque las citas introductorias invoquen preferentemente a la mística castellana, la naturaleza esencial de la deidad creada no es cristiana, sino clásica, ampliando el término a la cultura asiria y babilónica. No estamos ante el alumbramiento de una diosa monoteísta, sino panteísta, sin paralelos bíblicos, creada, en su negación, a partir de las grandes diosas mediterráneas. La sumeria Inanna, que da nombre a este poema, se identifica con la diosa mesopotámica de la fertilidad Ishtar (la fenicia Astarté), pero las restantes referencias mitológicas son ya puramente grecolatinas, bien utilizadas para remarcar su diferencia con todas ellas y destacar así la originalidad absoluta del nuevo mito (Pomona, Danaides, Calíope, Náyades, Estigia, Dafne, Afrodita), bien traídas ritualmente a participar en un «numínico ágape» iniciático en el poema titulado «Misterios Eleusinos» (Deméter, Io, Aretusa, Níobe, Atalanta, Aragné, Castalia, Talía, Mnemosina), donde se celebra la comunión de todas ellas. Y esto sin olvidar que, en una primera lectura, Narcisia es la recreación del mito de Narciso en femenino, según repetida confesión de la propia autora: «El primer Narciso fue Dios que, contemplándose a sí mismo, crea al Hijo y, del amor entre ambos, surge el Espíritu. Narcisia, contemplándose a sí misma, crea un universo femenino» (Garzón García 1996: 106).

INANNA

Como la flor madura del magnolio
 era alta y feliz. En el principio
 sólo Ella existía. Húmeda y dulce, blanca,
 se amaba en la sombría
 saliva de las algas,
 en los senos vallados de las trufas,
 en los pubis suaves de los mirlos.
 Dormía en las avenas
 sobre lechos de estambres
 y sus labios de abeja
 entreabrían las vulvas

doradas de los lotos.
 Acariciaba toda
 la luz de las adelfas
 y en los saurios azules
 se bebía la savia
 gloriosa de la luna.
 Se abarcaba en los muslos
 fragantes de los cedros
 y pulsaba sus poros con el polen
 indemne de las larvas.
 ¡Gloria y loor a Ella,
 a su útero vivo de pistilos,
 a su orquídea feraz y a su cintura!
 Reverbere su gozo
 en uvas y en estrellas,
 en palomas y espigas,
 porque es hermosa y grande,
 oh la magnolia blanca. Sola!

Se trata del primer poema del libro, veintinueve versos que avanzan la condición de la nueva diosa, fundamentada en la naturaleza («Como la flor madura del magnolio») y en la sexualidad («y sus labios de abeja/ entreabrían las vulvas/ doradas de los lotos»). Llega con voluntad transgresora («En el principio/ sólo Ella existía»), como un numen autosuficiente («se amaba en la sombría/ saliva de las algas»), nutricia y dominadora de una naturaleza que cede ante ella, reina virgen del cielo y la tierra («se bebía la savia/ gloriosa de la luna»). La definición de la diosa, basada en estos pilares básicos, tendrá un mayor desarrollo después en otros poemas del libro. La descripción de la deidad es puramente sensual y se recrea en la carnalidad que sugiere la exuberancia de animales y plantas, a través de un vocabulario rico y colorista. Hay una glorificación del órgano reproductor («¡Gloria y loor a Ella,/ a su útero vivo de pistilos,/ a su orquídea feraz y a su cintura!») como elemento central del discurso que hace de la diosa, sin necesidad de más ayuda (y con la ausencia expresa de cualquier agente masculino), el motor sublime de la creación.

Inanna, llamada Ishtar en Babilonia, es una de las tres grandes diosas de la Edad del Bronce, junto con Isis en Egipto y Cibeles en Anatolia. Las tres ofrecen la imagen de la Gran Madre que veneraron las civilizacio-

nes más antiguas y que supone la definición de un arquetipo femenino en la mitología que ha permanecido vigente durante más de cinco mil años (Baring & Cashford 2005: 210). Entre sus diversas representaciones iconográficas, Inanna aparece como diosa de la fertilidad revestida de atributos vegetales, llamada «la verde» o «la de la espesura floreciente». Baring y Cashford (2005: 232) describen su naturaleza con palabras que parecieran haber inspirado el poema de Juana Castro, si no fueran posteriores: «La iconografía de Inanna como gran madre sugiere que en la Edad del Bronce la naturaleza todavía no se había separado del espíritu. La vida de la tierra y todo lo que esta producía era sagrado. Planta y animal, sexualidad y fertilidad eran epifanías de la existencia de la diosa, los medios mediante los cuales se manifestaba (...). Cualquier cosa que existiera era la vida de la diosa manifestada como vida de planta, animal y ser humano. Una sola vida divina se encarnaba en la vida de todos y cada uno, una sola madre era la fuente de todo».

En la reivindicación de Inanna por parte del movimiento feminista moderno⁷ tiene mucho que ver también la existencia de la sacerdotisa Enheduanna, la más antigua escritora de la que tenemos noticia, la poeta sumeria que dos mil años antes de Cristo versificó en tabletas de arcilla, que se han conservado muy fragmentariamente, el mito de Inanna y sus misterios rituales⁸. En «La exaltación de Inanna», uno de los himnos más significativos de los semiconservados, ya se lee: «¡Oh, primera entre todos, eres la Inanna del cielo y de la tierra!» (II 12).

En todo el libro en general, pero particularmente en este poema, se percibe básicamente la intención por parte de la autora de contribuir a la creación de una nueva imagen de la mujer basada, entre otros principios, en la consideración del propio cuerpo como una fuente de placer y de creatividad, manifestando así una relación entre el cuerpo de la mujer y el mundo que resulta ajena a toda la tradición literaria occidental. El nuevo modo de abordar la sexualidad femenina, inédito hasta ahora, tiene en obras como *Narcisia* uno de sus principales apoyos en la recreación de un lenguaje luminoso cuajado de imágenes que desprenden sensuali-

⁷ Inanna también está presente, por ejemplo, en el poemario ya aludido *Creciente fértil* de Clara Janés.

⁸ Cf. Kramer 1969, 1979; Wolkstein & Kramer 1983.

dad y en el recurso conceptual a la fusión metafórica con la naturaleza. En «Inanna», ha señalado Ugalde (1991: 129), las partes del cuerpo femenino se confunden con el mundo de la naturaleza, con las plantas y los insectos («saliva de las algas», «senos vallados de las trufas», «pubis suaves de los mirlos», «labios de abeja», «vulvas doradas de los lotos», «muslos fragantes de los cedros», etc.), contribuyendo así a la determinación de la fluidez y la permeabilidad de los límites del yo femenino como rasgos esenciales de la nueva identidad de la mujer.

Un segundo aspecto muy destacado a la hora de abordar la forma en que Juana Castro se aproxima a la mitología clásica en *Narcisia* reside en el tratamiento que realiza del propio mito de Narciso. La misma autora reconoce que su obra constituye básicamente «una recreación del mito de Narciso en femenino». Varios autores han destacado el recurso singular de las poetisas de esta generación al enfrentarse a una mitología que transmite fundamentalmente valores masculinos, consistente en transmutar los indicadores de la cultura patriarcal que los mitos contienen, que en su mayoría plantean una imagen de la mujer con la que ellas no pueden identificarse, en atributos positivos desde la perspectiva femenina. Se trataría de una especie de corrección del mito de modo que exprese más acertadamente la experiencia de la mujer. Ugalde (1991: 126), por ejemplo, señala cómo en Juana Castro el narcisismo, que el psicoanálisis consideró peyorativamente como un rasgo intrínsecamente femenino, se convierte en un atributo positivo. Del mismo modo, el amor que la diosa Narcisia siente hacia sí misma no se interpreta, al igual que en el mito, como un acto autodestructivo, sino como un proceso creativo generador de vida propia y ajena. Esta inversión hacia lo femenino de los rasgos de Narciso, contemplados desde una perspectiva de afirmación, constituye uno de los componentes más originales del libro.

3. PENÉLOPE

En *El extranjero*, Juana Castro se acerca a la figura de Ulises y, en general, al mundo de la *Odisea* con una voluntad de actualización del significado del mito desde parámetros contemporáneos. El héroe griego adquiere los atributos del exiliado moderno, el que abandona su tierra por motivos económicos, políticos o sociales y llega extraño a una tierra nueva

donde, por lo general, no resulta bien acogido. Ulises, y también otros personajes del poema homérico, se transforman en metáfora del mundo actual, protagonizando imágenes que describen el miedo, el desconcierto y la frustración que la inmigración produce en los que llegan y en los que estaban, ambos turbados por la novedad que supone el choque inesperado de costumbres y tradiciones, en un mundo que ha olvidado las leyes de la hospitalidad clásica que acogían al viajero sin rumbo por las islas. La *Odisea* actúa como hipotexto explícito del poemario de Juana Castro, no sólo por el contenido de los poemas, sino por sus títulos y por las citas que encabezan cada una de las partes, llamadas precisamente «Rapsodias».

El extranjero ha sido estudiado desde la perspectiva identitaria o desde la sociología de la extranjería, pero apenas se ha abordado, de momento, un análisis de referencias que parta de la propia comprensión mitológica. Antonio Candau (2003), por ejemplo, se ha enfrentado a la obra desde el concepto social y cultural de la «alteridad», interpretando esta como un concepto complementario al de identidad y que ha sido estudiado profundamente por autores como Baudrillard y Guillaume (1994), Agacinsky (1996) o Augé (1998). En ese contexto, *El extranjero*, según Candau (2003: 433s.), se ocuparía «de una alteridad relativa a la condición de la persona —la extranjería—, a su circunstancia geográfica —el exilio— y a un estado de ánimo suspenso ante esas manifestaciones de alteridad —la extrañeza». Margaret Persin (2009), por su parte, interpreta la obra desde el punto de vista de la ciudadanía, entendida como acto performativo y a través de la cual, como en el resto de su obra, se critica el patriarcado y las estructuras jerárquicas de poder, a la vez que se reivindica a los sectores más marginados de la sociedad (las mujeres, los inmigrantes) como elementos fundamentales para la construcción de una ciudadanía auténtica.

En nuestra aproximación a *El extranjero* desde la mitología clásica destacamos tres aspectos fundamentales que, de algún modo, comprenden a toda la obra. En primer lugar, la presentación turbadora de la figura del inmigrante que llega a Europa forzado por sus circunstancias personales, trasunto de un Ulises viajero funcionalmente actualizado cuya presencia activa múltiples resortes en la sociedad de nuestros días y genera tensiones sociales y culturales todavía no suficientemente explicadas desde

la antropología. Después, prestando fidelidad a una línea poética que no desaparece del todo en ninguna obra de Juana Castro, señalamos la denuncia por parte de la autora del papel aún subyugado de la mujer en la sociedad contemporánea y su reivindicación desde la sexualidad y desde la denuncia política, esto último en uno de los poemas más potentes de todo el libro, titulado «Penélope». Finalmente, y una vez asumido el contenido fundamental de la leyenda, sin necesidad ya de una reescritura explícita, vemos cómo la autora personaliza el *topos* mítico y se hace protagonista de un regreso geográfico y vital a sus propios orígenes, donde Ítaca es Córdoba y el *nostos* lírico se presenta no libre de asechanzas. En todos estos apartados Juana Castro se separa del tratamiento narrativo y hasta referencial del mito y despoja a la leyenda de sus componentes históricos para quedarse con la pura enseñanza meditativa, liberada de nombre y hechos, que es trasladada al momento presente para intentar responder a las preguntas clave que le asaltan a cualquier creador contemporáneo que recurre al repertorio de la mitología clásica: ¿qué nos dicen hoy los mitos? ¿cómo responden a los problemas de la sociedad actual? ¿siguen siendo válidas sus respuestas?

No falta, pues, en *El extranjero* una constante de la poesía de Juana Castro: la indagación sobre la condición femenina, la denuncia de la agresión secular que padece la mujer, la reivindicación de su nueva identidad contemporánea. Son pinceladas que se hacen evidentes en textos como «Los que vigilan», donde la voz poética acusa directamente a los agresores y clama contra el silencio y el olvido que envuelve este comportamiento («Ya no caben más crímenes. / No son/ sino ceniza vuestras manos»), o «La que ríe», en el que apreciamos un ligerísimo retorno a la sexualidad como redentora de la nueva imagen de la mujer en la eterna lucha contra el tiempo («Pero yo me acaricio, bajo/ a sus piernas de oro y en su reloj/ de musgo me desangro»). Pero el poema donde el feminismo de Juana Castro se manifiesta de una forma más rotunda y en toda su expresión de denuncia social de alcance antropológico es en el titulado «Penélope», donde, otra vez, lo explícito del título da paso a un desarrollo pleno de sugerencias sobre la incertidumbre del extranjero y sus costumbres, en esta ocasión referido a las imposiciones culturales y políticas que sufren las mujeres afganas, obligadas a ver la vida a través de

la estricta rejilla de un burka, metáfora extrema de la opresión . El texto lleva el subtítulo de «Kabul».

PENÉLOPE

Kabul

Pajarillo enjaulado, me han quitado los ojos
y tengo una cuadrícula
calcada sobre el mundo.
Ni mi propio sudor me pertenece.
Espera en la antesala, me dicen, y entrelazo
mis manos mientras cubro de envidia
las cabras que en el monte ramonean.
Ciega de historia y lino
me pierdo entre las sombras
y a tientas voy contando
la luz del mediodía.
Noche mía del fardo
que sin luces me arroja
la esperanza del tiempo
engastado en la letra. Noche mía, mi luz
cuadriculada en negro, cómo pesa
mi manto y su bordado, cuánto tarda
la paz negra del cielo, cuánto tarda.

El mito de Penélope es uno de los más revisados por la literatura contemporánea, especialmente en el género teatral. Y también, por razones obvias, en la poesía escrita por mujeres. El arquetipo de mujer pasiva, obligada a pasar la vida esperando el regreso del marido, ocupada en tareas inútiles e improductivas y sometida eternamente a la autoridad del varón ha constituido, lógicamente, un campo abonado para la reelaboración de modelos culturales que propone la poesía femenina contemporánea. Frente a la actitud estática que el poema homérico otorga a la esposa de Ulises, convertida a su pesar en modelo de virtud a la antigua usanza, las poetas modernas se esfuerzan por subvertir el texto canónico y los valores culturales tradicionales que arrastra, dando voz rebelde a la mujer para que exprese las nuevas formas femeninas de entender el mundo y las relaciones interpersonales, tan lejanas hoy de las del mundo heroico de la epopeya griega. Hay en estas poetas un análisis profundo de la

psicología femenina que está ausente en los textos-fuente y un esfuerzo por romper los tópicos de tradición misógina que envuelven a la figura de Penélope. En conjunto, se trata de uno de los casos más claros de reconstrucción de un mito clásico para dotarlo de una voz y un significado acorde a la nueva expresión de los tiempos. Una utilización, por tanto, fecunda del mito, por cuanto contribuye a activar los resortes significativos de la leyenda en lugar de perpetuar acríticamente interpretaciones de herencia patriarcal hoy caducas.

Entre las nuevas elaboraciones sobre el mito de Penélope que han realizado las poetisas actuales destacamos los libros completos *Ítaca* (1971), de Francisca Aguirre, *El llanto de Penélope* (1998) de Ana M^a Romero Yebra, y *Odisea definitiva* (1984), de Luisa Castro, así como poemas sueltos de Isabel Rodríguez, Silvia Ugidos, Beatriz Hernanz, Aurora Luque, Inmaculada Mengíbar o Xohana Torres. En casi todas ellas se produce una desmitificación del héroe y una autoafirmación femenina, como plasman abiertamente los primeros versos del poema «Penélope» (*Tiempo de lilas*) de Isabel Rodríguez: «No creáis en mi historia./ Los hombres la inventaron» o la revisión irónica de Inmaculada Mengíbar en «Cosas de mujeres» (*Pantalones blancos de franela*, 1994): «Penélope, cosiéndole,/no es más feliz que yo/ ahora mismo rompiéndole/la cremallera». Al darle la voz a Penélope, las poetisas comprueban que la heroína transmite ideas y pensamientos propios que no coinciden con los de Homero: que antes que fidelidad, las Penélopes de hoy reclaman libertad. Como escribe Beatriz Hernanz: «Penélope,/ con el sueño desolado,/ inhabitable del reloj,/ disfrazada en un galope de latidos,/ ha huido».

Juana Castro, en su poema «Penélope», se atreve con una arriesgada apuesta, con una radical actualización del mito que permite un tenso diálogo entre el mundo clásico y el actual. Penélope es ahora una mujer afgana del siglo xx que sufre la suerte miserable de su género en una sociedad que ha conservado reductos patriarcales extremos. Penélope es una mujer forzada a la indignidad de vestir una prenda que oculta su cuerpo, que esconde su mera presencia ante los demás y ante ella misma, condenada a vivir en una cárcel pegada a su piel. Y Juana Castro le da voz, esa que nunca escuchamos. Se trata de un planteamiento límite que persigue enfrentar al lector bruscamente con una realidad que la autora

quiere convertir en metáfora viva de la situación de la mujer a través de los siglos. Y, en ese planteamiento, el burka se convierte en el símbolo principal de la opresión y sumisión, por su carácter deshumanizador, por la privación de identidad que supone y por su función des-sexualizadora o anti-erótica, aspectos todos ellos tan denunciados en la poesía de Juana Castro.

El paralelismo con la figura de Penélope es esencial. La esposa de Ulises también vivía enjaulada, prisionera en su propia casa, puesto que no le había sido dada la posibilidad de elegir (o de no elegir), puesto que vagaba al arbitrio de la voluntad de los hombres, ocupada inútilmente en tejer y destejer una mortaja inacabable. Pero lo estremecedor del tropo radica en la circunstancia de que el mito se nos presenta ahora como horrible realidad: pareciera como si, cambiados los términos, el real fuera la imagen. La mujer afgana ve el mundo a través de una estrecha rejilla apenas abierta en el burka a la altura de sus ojos («y tengo una cuadrícula/calçada sobre el mundo»). Nada espera, nada posee («Ni mi propio sudor me pertenece»). Esclava de los hombres, envidia la libertad de las cabras que pastan sueltas en el monte.

Hay dos alusiones que sirven de enlace entre la figura de la mujer afgana contemporánea y la Penélope de la antigua Grecia. El verso «Ciega de historia y de lino» es una declaración de rebeldía, de cansancio ante el destino desgraciado que el hombre ha perpetuado para la mujer. «Cómo pesa/ mi manto y su bordado», dirá luego, aludiendo a la vez al burka de la mujer afgana y a la labor infinita de la fiel esposa en su telar. Se trata de una idea que vemos recogida de modo muy similar en el poema homónimo de la poeta gallega Xohana Torres (*Tempo de Ría*, 1992): «¿A qué tanto novelo e tanta historia?» («¿Para qué tanto ovillo y tanta historia?»). Ante esta rebeldía frente a una vida sedentaria dedicada a tejer, las dos poetas ofrecen en sus textos una solución radicalmente opuesta. Torres, identificada con todas las mujeres, finaliza su poema con un grito reivindicativo de libertad y forjador de la nueva identidad de la mujer: «¡Eu tamen navegar!». La heroína, condenada a la pasividad por la tradición, quiere convertirse ahora en elemento activo conductor de su propia vida: igualarse a Ulises y echarse a la mar (González Delgado 2005), en lo que supone un reconocimiento de la capacidad de la mujer

para decidir y gestionar su propia realidad. Juana Castro, en cambio, tan transgresora en otras ocasiones, reserva esta vez una salida terminal a tanta oscuridad, el final, la muerte como única liberación posible: «cómo pesa/ mi manto y su bordado, cuánto tarda/ la paz negra del cielo, cuánto tarda». Frente a la ruptura liberadora que apreciamos en otros textos de raíz feminista (incluso de la propia Juana Castro), aquí asistimos, en cambio, a una capitulación fatal ante tanta adversidad, quizás la única escapada posible ante la negrura de los tiempos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGACINSKY, S. (1996) *Critique de l'egocentrisme. L'événement de l'autre*, París.
- ARCAZ POZO, J. L. (2000) «Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)», *Exemplaria* 4, 33-72.
- AUGÉ, M. (1998) *A sense for the Other. The Timeliness and Relevance of Anthropology*, Stanford.
- BARING, A. & CASHFORD, J. (2005) *El mito de la diosa*, Madrid.
- BAUDRILLARD, J. & GUILLAUME, M. (1994) *Figures de l'altérité*, París.
- BERMÚDEZ, S. (2002) «Paranoia en otoño: de la escritura, del amor y otros demonios», en S. K. Ugalde (ed.) 78-86.
- CANAU, A. (2003) «La poética de la extranjería de Juana Castro», *Revista Hispánica Moderna*, 56.2, 433-446.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (1990) «Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento», *CFC* 25, 185-222.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1991) (ed.) *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid,
- ENRIQUE, A. (1987) «Narcisia, de Juana Castro», *Diario Sur*, 21 de marzo de 1987, 48.
- GALA, C. (2002) «Locura, amor y escritura en Paranoia en otoño», en S. K. Ugalde (ed.) 62-76.
- GARCÍA VALDÉS, O. (2010) «Lo que dice Dafne», prólogo a Juana Castro, *Heredad, seguido de Cartas de Enero*, Sevilla, 9-25.
- GARZÓN GARCÍA, E. (1996) *Temática y pensamiento en la poesía de Juana Castro*, Córdoba.
- GODARD, B. (1991) «Feminism and/as myth: feminist literary theory between Frye and Barthes», *Atlantis* 16.2, 3-21.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005) «Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína», *Eclás* 128, 7-21.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A. (2009) «La voz femenina en la lírica española actual», *Teoría y análisis de los discursos literarios*, Salamanca, 187-195.
- KRAMER, S. N. (1969) *The Sacred Marriage Rite*, Indiana.
- (1979) *The Poetry of Summer*, Berkeley

- MORALEJO, J. J. (2010) «Influencia de los mitos clásicos en los poetas novísimos», en J. A. López Férrez (ed.) *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, tomo I, 365-395.
- NEWTON, C. (1994) «Mitopoesis, revisión y delirio en *Creciente fértil*, de Clara Janés», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19.1, 109-120.
- OSAN, A. (2002) «*Narcisia*: partenogénesis y la nueva mujer», en S. K. Ugalde (ed.) 88-103.
- OSTRIKER, A. (1982) «The thieves of language: Women poets and revisionist myth-making», *Signs*, 8.1.
- PERSIN, M. (2009) «Mujer y ciudadanía: los casos de Concha Zardoya y Juana Castro», *Lectora* 15, 117-134.
- SILES, J. (1991) «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en B. Ciplijauskaitė (ed.) 141-167.
- UGALDE, S. K. (1991) «Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca», en B. Ciplijauskaitė (ed.) 117-139.
- (1992) «El poema largo femenino en la España actual», *AIH, Actas IX*, 173-180.
- (2002) (ed.) *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Córdoba.
- (2007) *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid.
- WOLKSTEIN, D. & KRAMER, S. N. (1983) *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Summer*, Nueva York.