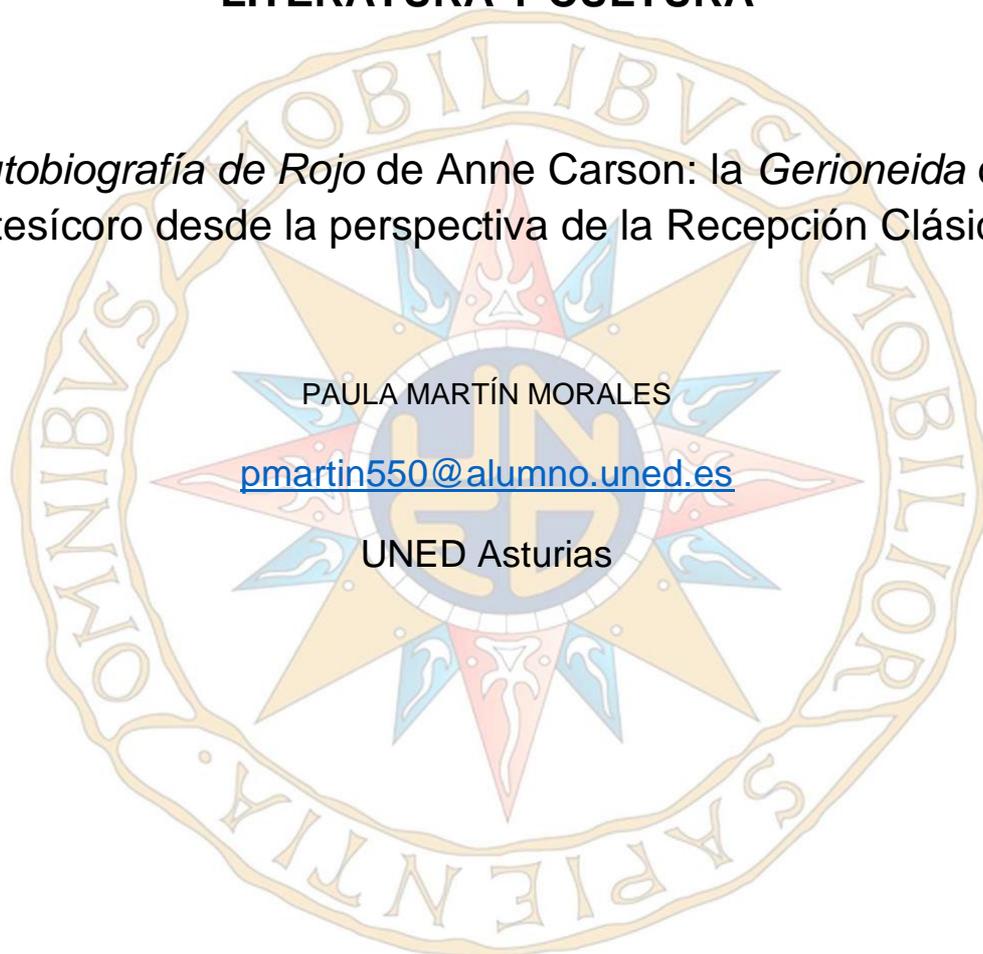




TRABAJO FIN DE GRADO

**GRADO EN ESTUDIOS INGLESES: LENGUA,
LITERATURA Y CULTURA**

Autobiografía de Rojo de Anne Carson: la Gerioneida de Estesícoro desde la perspectiva de la Recepción Clásica.



TUTOR ACADÉMICO: Juan Piquero Rodríguez.

LÍNEA DE TFG: 38. Griego y su relación con la lengua inglesa.

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2020-21 - Convocatoria: Junio 2021.

Resumen

En este trabajo se parte del estudio de la obra la *Gerioneida* de Estesícoro de Hímera, para comparar dicha obra con *Autobiografía de Rojo* de Anne Carson, basada en la anterior. No se han encontrado grandes semejanzas entre ambas obras, sino que este estudio se basa en la recepción que la poetisa canadiense realiza de la obra original griega. Las diferencias en el tiempo se palpan en la lectura de la obra, ya que Carson introduce elementos propiamente modernos y construye al protagonista de una manera muy distante a la original. Las fuentes bibliográficas consultadas permiten determinar las semejanzas y diferencias que pueden atribuirse entre las dos obras, dando un lugar clave a los conceptos de Tradición Clásica y Recepción Clásica.

Palabras clave: Anne Carson, Estesícoro, *Autobiografía de Rojo*, *Gerioneida*, Recepción Clásica.

Abstract

In this paper, we start with the study of the work *Geryoneis* written by Stesichorus, in order to compare this work with the one of Anne Carson's *Autobiography of Red*, based on the previous one. There were not found huge similarities between them, but this study is based on the reception that the Canadian poet makes from the original Greek work. Time differences are found within the reading because Carson introduces modern elements and builds the protagonist in a pretty different way. The bibliographic resources consulted allow us to determine the similarities and differences that can be set between the two works, giving a prominent role to the ideas of Classical Tradition and Classical Receptions.

Keywords: Anne Carson, Stesichorus, *Autobiography of Red*, *Geryoneis*, Classical Reception.

Índice de contenidos

1	Introducción.....	4
2	Contextualización y estado actual de la cuestión.	4
3	Tradición, Recepción Clásica y estética de lo queer.	7
3.1	Introducción	7
3.2	Tradición Clásica	9
3.3	Recepción Clásica.....	11
3.4	Teoría y estética queer.....	12
4	La <i>Gerioneida</i> de Estesícoro de Hímera.....	16
4.1	Vida y obra.....	16
4.2	Mito de Gerión en Estesícoro.....	17
5	<i>Autobiografía de Rojo</i> de Anne Carson.....	20
5.1	Vida y obra.....	20
5.2	<i>Autobiografía de Rojo: Una novela en verso</i>	21
5.2.1	Introducción	22
5.2.2	Reinterpretación del personaje de Gerión y de la <i>Gerioneida</i>	25
5.2.3	La recepción clásica y estética de lo queer en <i>Autobiografía de Rojo</i>	31
6	Conclusión.....	37
7	Bibliografía.....	40
8	Anexos.....	43
	Anexo I: Nómima de abreviaturas.....	43

1 Introducción.

El presente trabajo estudia la obra *Autobiografía de Rojo* de Anne Carson y su relación con una obra de Estesícoro de Hímera bastante bien conocida pese a su estado fragmentario: la *Gerioneida*. El interés de desarrollar este tema reside en que el análisis de estas obras se enmarca en los estudios de Tradición y la Recepción Clásica, un asunto que, además, en el caso de estas dos obras no ha sido estudiado con anterioridad.

Por ello, el tema de este Trabajo Fin de Grado está relacionado con varias asignaturas del Grado Estudios Ingleses: Lengua, Literatura y Cultura. Por un lado, las asignaturas “Literatura Norteamericana II: Moderna y Contemporánea” y “Literatura Canadiense en Lengua Inglesa” componen uno de los pilares más necesarios, así como la asignatura “Comentario de Textos Literarios en Lengua Inglesa”, que ha sido de ayuda para saber cómo analizar y comentar obras literarias y ver semejanzas y diferencias entre distintos autores, épocas y estilos, además de contribuir a ser capaces de analizar la obra de Carson desde un punto de vista crítico gracias al capítulo del manual dedicado a la *Queer Theory*. Por otro lado, las asignaturas “Literatura Clásica”, “Griego I” y “Griego II” se asientan en otra de las bases necesarias para construir este trabajo, pues una de las fuentes principales utilizadas está escrita en griego clásico. Puesto que está redactado en español, también ha sido necesario aplicar los conocimientos adquiridos en las materias “Comunicación Oral y Escrita en Lengua Española I” y “COELE II”.

2 Contextualización y estado actual de la cuestión.

Una exhaustiva búsqueda bibliográfica ha mostrado que el estudio de esta obra de Carson aún no ha sido explotado académicamente. Hay muchos estudios acerca de la recepción y tradición clásica en general, así como de la teoría de la intertextualidad, pero no hemos encontrado ningún trabajo de investigación sobre *Autobiografía de Rojo* en particular. Como se ha dicho anteriormente (§ 1), la *Gerioneida* solo se conoce a través de fragmentos en los que se llega a reconocer dos episodios principales: la muerte de Gerión y el

regreso de Heracles. Curtis (2011: 10) afirma que probablemente estos dos episodios solo conforman un cinco por ciento de todo el poema.

En este caso, para la obra de Estesícoro se utilizará como texto de referencia la edición de Curtis, P: *Stesichoros's 'Geryoneis'* (2011), y de manera subsidiaria la traducción ofrecida por F. R. Adrados en *Lírica Griega Arcaica* (1980: 187-194) ya que es la única completa en español. Este mismo autor cuenta en uno de sus artículos¹ que los fragmentos encontrados en los papiros a partir de 1952 se incorporaron a los *PMG* de Page en 1962. En 1967 Estesícoro siguió viéndose favorecido por estos hallazgos, pues aparecieron nuevos papiros, entre ellos de la *Gerioneida* (*P. Oxy. 2617*). Page, junto con W.S. Barrett publican el *Supplementum Lyricis Graecis (SLG)* en la que se da una edición completa de los fragmentos de la *Gerioneida*. Page perfecciona su comentario de esta obra en un trabajo posterior² - que se utilizará en este mismo trabajo-.

Además, se ha encontrado un seminario ofrecido por la Dra. Hannah Silverblank en el que se muestran las concurrencias *queer* en la recepción y abyección presente en las obras de Anne Carson³. Silverblank induce a los participantes a considerar el tema de la humillación sexual y los cuerpos contruidos con la estética *queer*. Sirviéndonos de este seminario, se ha reflexionado acerca de este tema y se ha pasado a analizar la obra considerando también este punto de vista.

El objetivo es abordar un primer acercamiento al estudio de la tradición y recepción clásica en la obra de la poeta canadiense Anne Carson, debido a que su vínculo con el Mundo clásico es imposible de obviar. Evidentemente, el estudio pormenorizado de toda su obra excede con mucho los límites de este trabajo, por esto se va a limitar a su libro *Autobiografía de Rojo*. Gracias al estudio literario de estas dos obras, se van a conocer las semejanzas y diferencias en la reinterpretación que Anne Carson hace sobre el poeta griego.

¹ Adrados (1978).

² Page (1973).

³ Silverblank (2020).

La metodología empleada consiste en una primera lectura de las fuentes primarias, *Autobiografía de Rojo* y los fragmentos conservados de la *Gerioneida*, para intentar recoger las principales semejanzas y diferencias entre ambas obras. En este sentido, dos obras clave para la redacción de este trabajo han sido Kallendorf, Craig W (ed.), *A Companion to the Classical Tradition* (2010) y la de Hardwich L; y Stray C. (eds.), *A Companion to Classical Receptions* (2011), ya que en él se ha adoptado un modelo mixto entre Recepción y Tradición Clásica para explicar la interconexión encontrada entre Carson y Estesícoro. Por lo tanto, parte de este trabajo se centra en la información relativa a estos dos modelos teóricos, que componen un material necesario para realizar el estudio comparativo detallado, que es el núcleo de esta cuestión. Además de estos dos modelos de teoría literaria, también se analiza la estética de lo *queer* en base a la obra de Anne Carson y su representación de la relación que establecen los dos protagonistas de la obra.

El propósito de este trabajo es, en definitiva, mostrar la relación existente entre estas dos obras y analizar cómo se reinterpreta en el siglo XXI el mito que escribió Estesícoro allá por los siglos VII y VI a.C. Además, adicionalmente se pretende describir la importancia que tiene el Mundo clásico en nuestro día a día y demostrar que por muy antiguo que sea, no está muerto ni desfasado, sino que constituye un pilar fundamental en nuestra sociedad.

3 Tradición, Recepción Clásica y estética de lo *queer*.

3.1 Introducción

Para ser capaces de entender de una manera más productiva el tema que se va a tratar a continuación, debemos empezar por definir qué se entiende por tradición clásica. Kallendorf (2010: 1-2) enuncia que no hay un momento concreto en el que se pueda decir que la Antigüedad haya terminado. Ya que las instituciones, los valores y las culturas han cambiado gradualmente desde Grecia y Roma, ha llevado mucho tiempo ver que vivimos en una sociedad completamente diferente. Esta diferencia se atestiguó de manera decisiva en el siglo catorce gracias a Petrarca, cuya polémica llamada para revivir la Antigüedad le llevó a definir la Edad Media como el período entre las antiguas Grecia y Roma – ahora vistas definitivamente como pasado – y un presente que es influenciado por lo mejor que se ha dicho y hecho en ese pasado. Además, Kallendorf añade que durante los siglos posteriores la literatura, las estructuras sociales y el arte han sido legados a sucesivas generaciones para ser absorbidos y transformados en nuevas formas de cultura e institución. Es muy interesante lo que indica a continuación:

La idea de que lo clásico puede ser ‘legado’ deriva de la etimología la palabra ‘tradición’, que viene del Latin *tradere*, que significa ‘legar, transmitir algo’. Se entiende que esto viene sucediendo desde hace varios siglos, la idea de ‘tradición clásica’ y una definición para describirla son en realidad, como Jan Ziolkowski indica, una idea moderna⁴.

Tanto ‘Tradición’ como ‘Recepción Clásica’ son dos conceptos clave a la hora de estudiar una obra clásica comparándola con una obra moderna. Una primera diferencia que encontramos entre estos dos conceptos es la fecha en la que surgieron. La Tradición clásica nace con el historicismo de finales del siglo XIX gracias al filólogo Comparetti, aunque su acuñación definitiva no tuvo lugar hasta comienzos del siglo XX. En lo que se refiere a los estudios de Recepción, los años 60 del siglo XX marcaron su nacimiento, aunque no se constituyen como *Classical Receptions* hasta el siglo XXI⁵.

⁴ Traducción propia.

⁵ García Jurado (2015).

Gracias a García Jurado (2015), sabemos que la Tradición está relacionada con la influencia con la que se ha transmitido el legado desde el autor más antiguo al más reciente. El estudio mitográfico de la obra clásica es un aspecto fundamental en el esquema de estudio de la tradición clásica. Una vez que se ha realizado una búsqueda exhaustiva de las fuentes grecolatinas del mito con el que se está trabajando, se pasa a un estudio en el que se valora cómo los escritores modernos han interpretado esas fuentes de una manera más o menos fiel.

En cambio, la Recepción implica profundizar en cómo un autor crea su propia tradición eligiendo a los autores más antiguos. De esta manera, los estudios de la Recepción clásica contemplan cómo la influencia ejercida en esta casuística toma un sentido inverso al usual, puesto que consideran que el presente es quien modela al pasado. Es interesante la definición que Hardwick y Stray hacen en su manual de Recepción (2011), estableciendo desde un principio que han utilizado la palabra “clásica” en referencia a la Antigüedad griega y romana:

Por recepciones nos referimos a la manera en que el material griego y romano ha sido transmitido, traducido, extractado, interpretado, reescrito, re-imaginado y representado. Son actividades complejas en las que cada “hecho” de recepción es, asimismo, parte de procesos más amplios. Las interacciones se combinan con una sucesión de contextos, orientados tanto de forma clásica como no-clásica, para producir un panorama que en algunos momentos es inesperadamente irregular, con sus subidas y bajadas, apariciones y supresiones, y, a veces, metamorfosis. Por ello, el título de este volumen se refiere a “recepciones” en plural⁶.

De esta manera vemos cómo la Recepción parte de la idea de que la materia grecorromana puede ser reciclada y transformada en nuevas formas que resultan innovadoras en el presente. Citando a Martindale⁷:

La recepción ‘trabaja con una temporalidad diferente’ desde el legado pasivo del material clásico del pasado hasta el presente, esto conlleva ‘la participación *activa* de los lectores’ (incluyendo los lectores que son artistas creativos) en un proceso de doble sentido, tanto hacia delante como hacia detrás, en el que el presente y el pasado dialogan con el otro.

⁶ Hardwick & Stray (eds.) (2011: 1) Traducción propia.

⁷ Kallendorf, Craig W. (ed.) (2010: 298) Traducción propia.

3.2 Tradición Clásica

La Tradición clásica enmarca su desarrollo en tres etapas diferenciadas: la primera, de conformación, está marcada por el positivismo y el historicismo que se preocupan por la continuidad histórica del legado clásico. La segunda etapa es la de la consolidación y crítica, iniciada por la publicación del libro de Hight⁸ en 1949. Por último, se encuentra la etapa de reformulación en la que la Tradición se ve influida por los recientes estudios de Recepción, que consideran las recepciones como transformaciones más que como hechos meramente hereditarios.

La Tradición clásica no ha recurrido a considerar las novedosas aportaciones de la Intertextualidad. La Intertextualidad es otro concepto clave para tener en cuenta en un estudio comparado. Esta comparte con los estudios de Recepción una concepción no esencialista de la literatura. La fuente literaria pertenece a una concepción esencialista del texto, en la que el antiguo existe por sí mismo y no precisa de otros para alcanzar su sentido pleno. Pero la Intertextualidad niega este principio siguiendo los métodos estructuralistas y nuevo-historicistas del siglo XX, que conciben que la naturaleza de los textos depende precisamente de la relación que se pueden establecer entre ellos. Una “fuente literaria” no es un “intertexto” (*co-text*), aunque ambos conceptos pueden designar la misma realidad.

Para terminar de aclarar este tema, es importante citar la obra *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historias y métodos* escrita por Francisco García Jurado. En esta obra, el catedrático español indica que, aunque la denominación más habitual es la de “tradición clásica”, no es la única para referirse al mismo fenómeno. En una conferencia impartida en la Universidad de Almería⁹, García Jurado indica tres modelos con diferentes objetos de estudio.

- Modelo positivo de “A en B”,
- Modelo “A y B”

⁸ Hight (1949).

⁹ García Jurado, F (2021): Conferencia “Teoría de la Tradición Clásica”. Disponible en «<https://www.youtube.com/watch?v=87A8VKRq0Ks&feature=youtu.be>».

- Modelo “B relee a A”

En el primer modelo el que el objeto de estudio es el autor clásico (A sigue siendo A). En el modelo “A y B” el que el objeto de estudio es la relación entre los dos autores y lo que no se ve, es decir, la intertextualidad y la oposición que existe entre las dos obras o autores. Por último, en el modelo de Recepción el autor clásico ya no es ahora el objeto de estudio, sino el receptor y su capacidad para generar nuevas ideas en las que reinterpreta, configura y relee a un clásico. En este caso, A deja de ser A.

Para dar cuenta de todas estos modelos, García Jurado recurre a George Lakoff y Mark Johnson centrándose en la teoría de las “metáforas estructurales”. Divide las metáforas en cuatro categorías: metáfora hereditaria, de la inmortalidad, del contagio, y metáfora democrática. En la primera metáfora lo que se estudia es la transmisión propiamente dicha, por tanto, se centra en la herencia y el legado que los clásicos han dejado y ha llegado a ser nuestro objeto de estudio. La metáfora de la inmortalidad se basa en la pervivencia o Renacimiento de las obras estudiadas. La del contagio justifica la influencia que un autor clásico ejerce sobre un autor moderno, “como si de un virus se tratara”. Y, por último, la metáfora democrática estudiaría la materia de la Recepción Clásica.

La tradición clásica, además, está sirviendo a las mujeres escritoras, pertenecientes a la tercera y cuarta ola del feminismo, a transgredir y profundizar en un ámbito que era desconocido para ellas¹⁰. Theodorakopoulos (2012: 149-162) menciona a la autora Josephine Balmer para destacar cómo ella enseña lo poderosa que puede ser la literatura de otra cultura para expresar “lo que es ser humano”. Para las mujeres escritoras poder entrar en el mundo de la tradición clásica supone un cambio de ese territorio, haciéndolo suyo y tomando libertades con los textos antiguos, ya sea desafiándolos o subvirtiéndolos, pero también llenándolos de significados previamente desconocidos.

¹⁰ Theodorakopoulos (2012).

Virginia Woolf desarrolló en su obra *Una habitación propia* la situación tan delicada que las mujeres vivían. En una parte del texto, habla del caso de Shakespeare y su hermana. Shakespeare gozó de una buena educación con la que “quizás aprendió el latín – Ovidio, Virgilio y Horacio – y los elementos de la gramática y la lógica”. En cambio, su hermana no fue a la escuela, por lo que no tuvo oportunidad de aprender ni leer estos clásicos que su hermano estudiaba. Por aquel tiempo era muy complicado que una mujer pudiera acceder a los clásicos, una situación que ha cambiado en gran medida a partir de la tercera ola del feminismo. Una importante novelista de nuestros tiempos que ejemplifica esta evolución es Madeline Miller, con sus novelas *La canción de Aquiles* (2011), en la que explora la relación entre Aquiles y Patroclo en la tan conocida Guerra de Troya, y *Circe* (2018), en la que estudia el personaje de Circe entre rivalidades familiares, intrigas de palacio, amor y pérdidas, y sobre todo la celebración de la fuerza de la mujer en un mundo de hombres.

Anne Carson es otra de esas figuras femeninas que recoge, reinterpreta y moldea a su gusto las historias que escribieron los clásicos, entre ellos Estesícoro, Catulo o Safo.

3.3 Recepción Clásica

El autor Chales Martindale¹¹ indica que la preocupación por la recepción no fue la invención de teóricos críticos en los 60 sino que la palabra ‘recepción’, en su sentido más especializado dentro de la teoría literaria, se asocia a un grupo de críticos alemanes encabezados por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

Como habíamos visto anteriormente (§ 3.1), la recepción necesita de la participación *activa* del lector en un proceso de doble sentido. Este proceso tiene consecuencias en épocas posteriores en cuanto a cómo se entienden Grecia y Roma. Sabemos que la filología clásica tradicional tiene como objetivo recuperar el significado original de los textos antiguos. Sin embargo, tal como indica Martindale, si el lector es un participante activo en la construcción del significado, será casi imposible recuperar el significado original de ningún texto.

¹¹ Kallendorf (2010: 298).

Cuando se relea un texto, su significado se construye de nuevo. De hecho, no debemos privilegiar los significados que tenían en su contexto original. Esto sucede porque nuestras lecturas son las últimas de una cadena de recepciones, y ya que la interpretación no se basa solamente en el mensaje original, las diferentes lecturas no se convierten en lecturas incorrectas o malinterpretadas sino en las únicas que tenemos. Por tanto, el límite entre 'tradición' y 'recepción' es en sí mismo cambiante, variando con el uso y las prácticas de diferentes autores.

En lo que concierne a nuestro trabajo, la obra de Anne Carson se puede estudiar tanto a través del método de Tradición clásica como por el de Recepción. Con palabras de García Jurado, nos encontramos ante un caso de Metáfora hereditaria, del contagio y democrática, pues no solo la misma Carson declara que Estesícoro ha sido una influencia clara en su trabajo, sino que ha interpretado y traducido su obra, a la par que ha reescrito, reelaborado y replanteado el mito de Gerión en un contexto moderno. A pesar de esto, es cierto que la obra de la canadiense encaja más en el modelo de Recepción Clásica, pues reconstruye la figura de Gerión, la modela a su gusto y la crea casi desde cero, lo mismo que realiza con el personaje de Heracles.

3.4 Teoría y estética *queer*.

Tamsin Spargo (2000: 8-9) explica que la palabra *queer* puede usarse como nombre, adjetivo o verbo, pero en todos los casos se define en contra del concepto de 'normal' y de la 'norma'. La teoría *queer* no es un sistema conceptual al uso, sino que es una colección de compromisos intelectuales con las relaciones entre sexo, género y deseo sexual. Este término describe un diverso rango de prácticas críticas y prioridades, como pueden ser las lecturas de las representaciones del deseo sexual entre dos personas del mismo sexo en textos literarios, en la música, el cine, o cualquier otra imagen. Pero también se incluyen los análisis del poder social y político en las relaciones sexuales, críticas al sistema de sexo-género, estudios de identificación transexual y transgénero, de sadomasoquismo o deseos transgresivos.

Es el mismo autor el que enuncia que una de las afirmaciones más provocativas que Foucault hizo, y ciertamente una que actuó como el cataclismo para el desarrollo de la teoría *queer*, fue que la homosexualidad moderna es de un origen relativamente reciente. Muchos historiadores que tratan este tema han podido descubrir conexiones y continuidades entre identidades y comportamientos homosexuales del siglo XX y otras épocas anteriores. Pero Foucault insistía en que la categoría 'homosexual' nació de un contexto concreto en 1870 y que, como la sexualidad en general, debe ser vista como una categoría de conocimiento *construida* más que como una identidad *descubierta*.

El pensamiento propio del lesbianismo se separa del feminismo a lo largo de los años ochenta, pero es en la siguiente década en la que esta corriente crítica niega el esencialismo que fue tomado del feminismo. Surgen dos nociones de lesbianismo y es la segunda, nacida en 1990, la que surge dentro de la esfera de lo que es conocido como 'teoría *queer*', siendo aún menos esencialista. Este tipo de pensamiento, llamado 'lesbianismo libertario' por Paulina Palmer, rompe con el feminismo y crea nuevas alianzas con hombres gay en lugar de con otras mujeres¹².

Barry (2009: 139) también explica que varios críticos se sirven de este antiesencialismo con relación a la identidad sexual. Por ejemplo, Judith Butler, señala en uno de sus ensayos que las 'categorías de identidad', como 'gay' o 'hetero', tienden a ser instrumentos para regularizar, ya sea como las categorías que normalizan las estructuras opresivas o como los puntos para las respuestas liberadoras de esa opresión. Por lo tanto, dice que el concepto de homosexualidad es en sí mismo parte de un discurso homofóbico, y de hecho el término 'homosexual' es un término médico-legal. El término 'heterosexual' se desarrolló once años más tarde y en este sentido es solo una consecuencia de la cristalización de la idea de homosexualidad.

James Penney (2014: 1-2) expone dos premisas principales para entender esta teoría literaria. En primer lugar, un desarrollo transformador

¹² Barry (2009: 137-138).

impulsó la teoría *queer* dentro de la teoría sexual angloamericana a principios de 1990. Esta teoría estaba inspirada en corrientes postmarxistas que se conocen mejor con el término post-estructuralismo. Penney indica que, al derivar de estas corrientes, las suposiciones hegemónicas de la teoría *queer* han probado ser irreconciliables con las premisas de una política generalmente emancipadora. En segundo lugar, expone la premisa de que la desaparición de lo *queer* presenta una oportunidad estratégica para repensar y re-concebir sobre cómo pensamos acerca de la sexualidad y la política. De hecho, las políticas sexuales del feminismo y la teoría *queer* generalmente insisten en que el sexo es político por naturaleza.

Antes de analizar la antítesis entre vida y muerte, Penney analiza en su obra la diferencia entre el psicoanálisis y la teoría *queer*, algo muy relevante para exponer la idea que comentaremos a continuación y que se refuerza en el análisis de la obra de Anne Carson. Penney (2014: 146-147) explica que pese a los esfuerzos de los teóricos *queer* angloamericanos para lidiar desde un punto de vista psicoanalítico con el fenómeno de la homosexualidad, surgió una antinomia sobre las ideas de igualdad y diferencia. Teóricos influyentes como Judith Butler han discutido sobre el concepto psicoanalítico de diferencia sexual. Por otra parte, la teoría de Lacan reafirma el supuesto original de Freud de que para el psicoanálisis, la diferencia sexual es de un orden distinto al cultural y biológico. Para Lacan, la diferencia sexual no es ni simbólica ni imaginaria, sino real. En oposición a esta vista, la estética *queer* considera el énfasis del psicoanálisis en cuanto a la diferencia sexual como un fraude que circunscribe las distintas manifestaciones dentro de un marco normativo.

A partir de este momento, Penney es capaz de lograr extraer dos observaciones. La primera se basa en que la corriente posestructuralista de la teoría cultural unida al discurso *queer* mantiene característicamente que la proliferación de las diferencias sexuales dentro de la oposición binaria hombre-mujer es en sí mismo de un valor político. La segunda premisa indica que la protesta *queer* contra la diferencia sexual apunta a la suposición psicoanalítica de que la diferencia sexual sigue siendo la misma persistentemente. Además, la teoría *queer* se muestra hostil contra la premisa psicoanalítica de que esta misma

diferencia sexual permanece físicamente operativa para todos los sujetos, independientemente de lo que Freud llamó ‘pequeñas diferencias’, y es, por tanto, una distinción diferente de las otras variedades de diferencia.

Ángela Sierra (2009: 2-3) apunta que la teoría queer se interesa por las cuestiones relacionadas con la administración y el control del género, y que en realidad esta se articula en torno a una idea central: “los cuerpos poseen una significación política de primer orden. El cuerpo también es un campo de batalla y el lugar en el que se inscriben – a menudo de forma nada metafórica – las marcas del poder”. De esta manera, se establecen, se fijan y se definen presencias y ausencias del marco normativo.

En la obra que concierne a nuestro estudio, tanto en la figura de Gerión como en la propia figura de la autora podemos ver reminiscencias de esta estética *queer*, siendo reconocido incluso por ella misma en una entrevista. El entrevistador, en este caso Will Aitken, comenta que en sus libros el personaje principal es a menudo un hombre o chico gay, como en *Autobiografía de Rojo*. Tras explicar su descubrimiento de Oscar Wilde y su fascinación por este autor irlandés, comienzan a hablar de otro poema de la autora, “Antropología del Agua”¹³, y se enfrascan en una conversación muy interesante en cuanto a lo *queer*. Carson contesta lo siguiente:

Creo que nunca me he sentido completamente mujer, pero es probable que muchas personas no lo hagan. Pero pienso que en diferentes momentos de mi vida me encontraba a mí misma en distintos lugares en el espectro de género, y durante muchos años, a lo largo de mis treinta, que es cuando hice aquella peregrinación, no tenía ninguna conexión con el género femenino. No diría que me sentía exactamente como un hombre, pero cuando estás hablando sobre ti mismo solo tienes esas dos opciones. No hay ninguna palabra para el género “flotante” en el que a todos nos gustaría estar. El género neutro surge en el insufrible poema, pero eso no lo captura realmente porque no te sientes neutro, simplemente te sientes mal. Un vis-à-vis erróneo con el género que supuestamente eres, un equivocado vis-à-vis con el otro, y entonces ¿qué eres?

Históricamente usamos hombre para personas de cualquier género porque los hombres ganan. Así que es útil hacerlo cuando te sientes acorralado.¹⁴

Más adelante, le vuelve a preguntar sobre *Autobiografía de Rojo* para que le explique de dónde viene el sentimiento que Gerión tiene sobre sí mismo de

¹³ Incluido en la obra *Plainwater* (1995).

¹⁴ Traducción propia.

que es malvado, un monstruo, ya que parece real que también es la concepción que ella tiene de sí misma. La respuesta de Carson es, a grandes rasgos, que lo desconoce:

No lo sé. Me atrajo la historia de Gerión por su monstruosidad, aunque es un cliché decir que todos pensamos que somos monstruos. Pero es algo que tiene que ver con el género, aunque no sé qué es lo que al crecer siendo mujer te lleva a pensar: monstruo.¹⁵

No solo la relación triangular entre Gerión, Heracles y Ancash forman parte de la estética de lo *queer* en la obra de Carson, sino que el cuerpo estigmatizado, los vínculos entre personajes, y las crisis de deseo, violación y humillación, también conforman este paradigma *queer*.

4 La *Gerioneida* de Estesícoro de Hímera

4.1 Vida y obra

Estesícoro, «el que detiene el coro», se llamaba Tisias según la tradición, y se le atribuye como patria Hímera, en Sicilia. Este es un tema ampliamente discutido, ya que en la *Suda*¹⁶ se añade como otra patria la ciudad de Metauro. Si se acepta la fecha de la fundación de Hímera en el 648 a.C., resulta que nuestro poeta nació cuando esta era todavía un nuevo asentamiento, haciéndonos pensar que su padre pudo ser uno de los primeros colonizadores en llegar a la ciudad, e incluso uno de sus posibles fundadores.

Curtis (2011) señala que las fechas de la actividad de Estesícoro son poco uniformes, situándole en la mitad del siglo VI a.C. La *Suda* sitúa el nacimiento del poeta siciliano en el 632/629 a.C. (cf. T. 3, 4), y su muerte en el 556, precisamente en la 56ª edición de las Olimpiadas. Por lo tanto, nos encontramos con que Estesícoro nació antes que Simónides y falleció tras Alcmán. Esta es una información que se extrae de la *Crónica* de Apolodoro¹⁷, pues en aquella época los biógrafos tenían la tendencia de situar a los poetas en una especie de línea de sucesión.

¹⁵ Traducción propia.

¹⁶ “Stesichorus”, traducido por Roth Catherine, *SOL Search*, 3 Jan. 2001, disponible en «www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/search.cgi». Traducción de A. Adler (number: sigma, 1095), the *Suidae Lexicon* (*Suda*), 5 vols, Leipzig.

¹⁷ Jacoby: *FGH* 244.

Se ha estudiado el tema de su fecha en relación con los préstamos literarios y con obras de arte que ofrecen los temas míticos que el poeta utilizó en su composición. Tras este estudio, se han hallado en los vasos de finales del siglo VII a.C. representaciones de Heracles y Gerión, que Estesícoro sigue. Así mismo, en el siglo VI a.C. hay grandes coincidencias con el arte, por lo que se afirma que el poeta ejerció una gran influencia sobre los artistas coetáneos a su persona¹⁸.

Estesícoro se enmarca en la lírica coral arcaica, y su innovación consistió en transponer las leyendas de su tierra siciliana e incluso los grandes temas de la épica a la lírica coral, como es el caso del mito que nos ocupa en este trabajo. La lírica de la época arcaica ha llegado a nosotros de un modo casi exclusivamente fragmentario. Alsina¹⁹ sostiene que “con excepción de Teognis, Píndaro y Baquílides, ni un solo poema completo ha llegado hasta nosotros”. Este mismo autor nos recuerda que Estesícoro “ha recreado toda la producción épica anterior adaptándola al género lírico”.

De toda su producción, las obras cuyo título conocemos son la *Gerioneida* (o *Gerionea*), *Palinodia*, *Erifila*, *Helena*, *Cerbero*, *Cicno*, *El regreso de los hérotes*, *Funerales de Pelias*, *Dafnis*, *La destrucción de Troya*, y una *Orestíada*.

4.2 Mito de Gerión en Estesícoro

Según Curtis (2011: 9-10), la historia de Gerión²⁰ es la más atestiguada de todas las labores del héroe Heracles, a pesar de que el mito no ha sobrevivido en buen estado. La fuente principal para conocer esta historia es Hesíodo, gracias a su obra *Teogonía*, si bien es cierto que en el siglo VI a.C. se desplegó de una manera más amplia evidenciándose en las pinturas de vasos y jarrones, afirmación que también testifica la obra de Adrados (1980: 187-194). Como ya se ha mencionado con anterioridad (§ 4.1), en esta época Estesícoro gozaba de una gran popularidad, y se debe relacionar su obra con esta riqueza comparativa

¹⁸ Adrados (1988: 179-188).

¹⁹ Alsina (1983: 63-64, 343-344.).

²⁰ También conocido como Geriones o Gerioneo (Γηρυόνης).

de fuentes visuales. Sin embargo, algunos autores como Barrett (2008: 8-9) han hecho afirmaciones argumentando que la *Gerioneida* ha sido tan influyente que ha sido la causa principal del inicio de una gran riqueza de este mito en las pinturas de los jarrones de los siglos VI y V a.C., coincidiendo con la opinión que da Adrados (§ 4.1).

Alrededor de los siglos VIII y VII a.C. los griegos habían traído del este algunos monstruos, adaptándolos a las costumbres griegas e insertándolos en su historia y sus mitos (Curtis 2011: 13). Si consideramos esta información como cierta, debemos puntualizar que el monstruo Gerión habría sufrido una importante transformación en lo referente a su fisonomía, como por ejemplo la pérdida de sus alas y su cola (Boardman 1998).

En la obra de Hard (2008: 103-104; 348-352), se presenta a Gerión como hijo de Crisaor y la oceánide Calíroo, dos nombres que encontramos en el Fr. 5²¹. Curtis (2011: 76) testifica esto, pues en el fragmento 10 se nos presenta a la diosa Atenea suplicando a Poseidón que acuda “a rescatar a Gerión, el de las tres cabezas, de la muerte”²², ya que es su abuelo. Ella, por su parte, ayudará a Heracles.

El poeta Hesíodo (*Teogonía* vv. 287-295) lo representa únicamente como un ser de tres cabezas, puesto que lo llama *trikephalon*, aunque narraciones posteriores lo representan como un ser con tres troncos unidos en la cintura, dos o tres pares de piernas e incluso, en algunos casos, se le muestra con brazos alados.

El monstruo habitaba en la isla de Eritia²³, nombrada en el fr. 14: “... casi opuesta a la famosa Eritia ... por las ilimitadas aguas de raíces de plata del río Tartesos en el hueco de una roca.”. En esta isla, Gerión poseía un gran rebaño de bueyes de color púrpura que eran custodiados por el boyero Euritión y el perro Ortro, que solía ser descrito como un perro poco ordinario, ya que pensaban que

²¹ Todos los fragmentos que se citen a partir de ahora corresponden a la edición de Curtis (2011) y son traducción propia.

²² Traducción propia, fr. 10 (Curtis).

²³ Ἐρύθεια. Localizada, probablemente, en la Península Ibérica y conocida como ‘la Isla Roja’.

tenía dos cabezas (Apolodoro II, 5, 10). El ganado purpúreo se encontraba cerca del lugar donde Menetes apacentaba los rebaños del infernal Hades (Grimal 2014: 213). Por orden de Euristeo, Heracles se dirigió a Eritia para llevar a cabo uno de sus famosos doce trabajos: robar el ganado del monstruo Gerión.

Citando de nuevo la obra de Adrados (1980: 188), este autor nos indica que, con los fragmentos conservados, junto con la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro, se conoce que Gerión no se entera de la llegada de Heracles de manera directa, sino que es el pastor Menetes el encargado de anunciarle las nuevas y le aconseja que no luche contra el héroe. En su réplica al pastor (fr. 7), Gerión considera que no debe tener miedo a combatir, pues es mejor la muerte que el deshonor por no haber luchado, recordándonos a Aquiles. Este fragmento quizás nos deje ver que el propio monstruo no sabía ciertamente si su naturaleza era divina o mortal:

; pero si, amigo mío, [debo] alcanzar [la odiosa vejez] y vivir entre [hombres efímeros lejos de] los dioses felices, luego es mucho [mejor sufrir] lo que es mi destino [que escapar de la muerte y derramar] vergüenza [sobre mis hijos queridos] y toda mi familia de aquí en adelante ...

Adrados (1978: 180) testimonia que Estesícoro depende de Homero tanto en el fragmento citado en el párrafo anterior como cuando describe las palabras de la madre Calíroa a Gerión (fr. 5), ya que se pueden comparar con las enunciadas por Tetis a Aquiles (cfr. *Ilíada* XVIII 73 y ss.):

'Yo, [miserable], desdichada por el hijo que engendré, mi sufrimiento es insoportable; [pero] yo [te] suplico Gerión, [si alguna vez te he ofrecido] mi pecho ... jubilosa a [tu] querida [madre en aquel tiempo cuando su corazón tenía] pensamientos alegres'.

En el fragmento 12 se narra la lucha entre Heracles y Gerión, de la que el primero sale victorioso. Hard (2008: 348) explica en su obra que Heracles acampó en una montaña a su llegada, pero Orto fue a su ataque al haber sido capaz de detectar enseguida su presencia, con la mala fortuna de que Heracles lo mató con la ayuda de su maza. Euritión corrió el mismo destino al ir a defender a la bestia. Menetes, enterado del suceso, informó a Gerión de los fatales acontecimientos y el monstruo corrió en su socorro. Tras encontrar a Heracles conduciendo al ganado por la ribera de un río, se encarnizaron en una lucha que

acabó con la vida del protagonista de la *Gerioneida*. En el fr. 12, Gerión se protege con su escudo, pero el héroe logra clavar la espada en su cabeza: “[y Gerión sujetó] su escudo contra [el hijo de Zeus, pero ahora Heracles enraizó su espada, y golpeó el casco] de la cabeza de Gerión”. Acto seguido, demostrando su tan conocida astucia, le lanza una flecha que estaba envenenada con sangre del cuello de la Hidra, “la destructora de los hombres”:

Contaminada con sangre e ... intestinos, el dolor de Hidra de moteado cuello, la destructora de hombres; para sus adentros él, con astucia, la lanzó contra su frente y con dispensa divina perforó su carne y sus huesos; y la flecha fue directa a la corona de su cabeza.

Según la tradición, el hijo de Zeus consiguió llevar el rebaño purpúreo a Tirinte, algo que conocemos gracias a Hesíodo (*Teogonía*, 293).

5 *Autobiografía de Rojo* de Anne Carson

5.1 Vida y obra

Anne Carson es una poetisa, ensayista y traductora canadiense de los siglos XX y XXI. Además, es catedrática de estudios clásicos y ha ejercido como profesora en las universidades de McGill, Michigan y Princeton.

En una entrevista que concedió a John D’Agata²⁴, este le pregunta si comenzó a estudiar clásicas en el instituto, a lo que ella responde “Sí, de una manera un tanto extraña. Mi profesor de Latín en el decimotercer curso (tenemos un grado ‘extra’ que vosotros no tenéis) sabía Griego y se ofreció a enseñármelo durante la hora de comer. Lo hicimos así durante un año”.²⁵

Su tesis doctoral se llegó a publicar bajo el título *Eros, the Bittersweet* (1986), siendo esta su única obra en prosa. Tras esta publicación, la autora canadiense no cesó en el intento de escribir y su producción ha aumentado considerablemente. Ha continuado trabajando con clásicos como Safo,

²⁴ D’Agata (1997).

²⁵ Traducción propia.

reuniendo sus traducciones en *Si no, el invierno* (2002). También ha traducido la *Orestíada* de Esquilo y varias obras de Eurípides, incluyendo su versión de *Ifigenia en Táuride* (2014).

El resto de sus obras se enmarcan en el género de la poesía, aunque no sea una poesía al uso. Ella misma explica con sus subtítulos el estilo de sus obras, como *La belleza del marido un ensayo narrativo en 29 tangos*, *Decreación: Poesía, Ensayo y Ópera*, o la que nos ocupa en este trabajo: *Autobiografía de Rojo: una novela en verso*. Otras de sus publicaciones son, *Plainwater: Essays and Poetry* (1995), *Glass, Irony and God* (1992), *Nox* (2010), o *Float* (2016).

Ha sido galardonada en varias ocasiones gracias a sus obras. Con *Hombres en sus horas libres* (2000) consiguió el Premio Griffin de poesía, seguido del premio T.S. Eliot de poesía con *La belleza del marido* (2001), así como en el año 2020 le fue concedido el Premio Princesa de Asturias de las Letras.

5.2 *Autobiografía de Rojo: Una novela en verso*

Esta obra fue publicada en 1998 bajo el título *Autobiography of Red*, y traducida en 2016 por Jordi Doce en la editorial Pre-Textos. Este autor, además, añade una presentación de un interés muy significativo para la elaboración de este trabajo. Doce enuncia que este libro “es el quinto de los suyos y uno de los ejes luminosos que sustentan su escritura”.

En la entrevista con John D’Agata citada anteriormente, Carson ya anuncia la existencia de esta novela: “Bueno, hay una novela que he escrito que al principio era todo prosa y era muy densa. Luego pensé, ‘¿Por qué no romper un poco estas líneas? A lo mejor se mueven con más agilidad’. Así que ahora la novela está escrita en verso.”²⁶

²⁶ Traducción propia.

Bernard Nox²⁷ indica que, en esta obra de trece mil versos, Carson utiliza un patrón repetitivo de un verso largo seguido de otro corto, que concuerda con el ritmo de los versos de Estesícoro. El patrón métrico que utilizaba el poeta siciliano era el ritmo dactílico de los hexámetros homéricos. Carson no trata de reproducir fielmente la tríada estrofa-antistrofa-épodo que utilizaba el original griego, sino que rompe la narrativa en cuarenta y siete capítulos que tienen distinta longitud.

A pesar de que el título indica que es una “biografía”, la historia no está narrada en primera persona. Carson presenta al personaje de Gerión de una manera muy diferente a la representación que hemos visto anteriormente, al igual que aquel Heracles que Estesícoro presentaba.

5.2.1 Introducción

En *Autobiografía de Rojo Carson*, antes de dar comienzo la novela, se pregunta en qué ha marcado Estesícoro la diferencia, traduce y reinterpreta unos fragmentos del poeta que titula ‘Carne Roja’ e introduce tres anexos que se basan en el poeta. Además, termina con una entrevista, claramente de manera ficticia, a la figura de Estesícoro. Pero no lo hace de una manera fiel, ni siquiera intenta mostrar los acontecimientos históricos y la vida del poeta, sino que la canadiense juega con el lenguaje y la convención de estos diferentes géneros literarios. Todas las experiencias que se narran en la obra se basan en elementos fantásticos que construyen una realidad paralela.

Sasha-Mae Eccleston²⁸ diferencia la oposición que se crea entre ‘fantasía/fantástico’ y ‘realidad/realismo’ en un caso práctico de la obra *Plainwater* de Anne Carson. El ‘Realismo’ se configuró como término literario en el siglo diecinueve, pero su fundación conceptual se basa en la idea de *mimesis* de la Antigüedad griega. Estos ideales medían el mérito artístico del producto cultural de acuerdo con la fidelidad con la que imitaban la realidad.

²⁷ Nox (1998).

²⁸ Eccleston (2017).

Por su parte, Tzvetan Todorov definió el término ‘fantástico’ como “un género que sostenía la duda del lector para rechazar lo que conocía desafiando las ‘leyes de la naturaleza’ o para aceptar lo que parecía ‘supernatural’”²⁹. Otros críticos han redefinido el concepto de ‘fantasía’ ya que han aparecido diferentes tendencias dentro del mismo género. Eccleston atestigua que estos críticos han desafiado la ciencia y la metafísica que utilizaba Todorov al exponer la ‘realidad’ y el ‘realismo’ a un debate: “ya que la imitación no puede ser separada de los límites y los límites desafiantes de los poderes de la percepción humana, hasta la ficción realista re-imagina, altera y reestructura la ‘realidad’”³⁰.

La novela, como hemos dicho, comienza con una visión general de la figura de Estesícoro y de su cometido en la literatura griega. Poco después llega a la formulación de una pregunta clave: «¿En qué marcó Estesícoro la diferencia?». Esta es la pregunta con la que la autora termina este apartado, animándonos a contestarla por nosotros mismos una vez leída la obra. Carson afirma que, al igual que “Cuando Gertrude Stein resumió la aportación de Picasso, dijo: «Era alguien que trabajaba»”, podemos decir de Estesícoro “«Era alguien que hacía adjetivos»”. Efectivamente, Estesícoro se servía de los adjetivos para construir su obra, algo que Carson recoge activando el método de la Recepción Clásica, y algo que realiza a lo largo de su obra *Autobiografía de Rojo*. Carson explica qué es un adjetivo con las siguientes palabras:

¿Qué es un adjetivo? Los nombres nombran el mundo. Los verbos activan los nombres. Los adjetivos vienen de otro lugar. La palabra *adjetivo* (*epitheton* en griego) es en sí misma un adjetivo que significa «puesto encima», «añadido», «adjuntado», «importado», «extranjero». Los adjetivos parecen adiciones bastante inocentes, pero fíjense bien. Estos pequeños mecanismos importados son responsables de sujetar cada cosa de este mundo a su lugar en la particularidad. Son los pestillos del ser.

Carson (2016: 19)

Tras enunciar esta descripción, indica que un ejemplo muy manejable en cuanto a la atribución de adjetivos es el personaje de Gerión. De Gerión nos dice que es “un extraño monstruo alado y rojo que vivía en una isla llamada Eritia (un

²⁹ Eccleston (2017) Traducción propia.

³⁰ Traducción propia.

adjetivo que significa sencillamente «lugar rojo») cuidando de un rebaño mágico de ganado rojo” (Carson (2016: 21)).

Efectivamente, este adjetivo “rojo” predomina a lo largo de la obra de Carson, de principio a fin. Encontramos sustantivos como carne roja, animalillos rojos, mariposa roja, felpa roja, lengüecita roja, etc. El color rojo puede significar todo lo que Gerión observa y relaciona con sí mismo y con su manera de ver el mundo, de un color rojizo, llamativo, doloroso y característico. En la página 187, cuando se dispone a leer un libro sobre problemas filosóficos, encuentra lo siguiente:

«...Yo nunca sabré cómo ves el rojo y tú nunca sabrás cómo lo veo yo.
Pero esta separación de la conciencia
sólo se reconoce después de un fracaso comunicativo, y nuestro primer impulso es
creer en un ser indiviso entre nosotros...».
Mientras leía, Gerión podía sentir algo así como toneladas de magma negro bullir
en las regiones más recónditas de su ser.
Desplazó la vista al comienzo de la página y reemprendió la lectura.
«Negar la existencia del rojo
es negar la existencia del misterio. El alma que así lo haga terminará enloqueciendo».

Este color rojo contrasta con la utilización de otros dos adjetivos, de nuevo colores, amarillo y negro. El amarillo lo utiliza para describir a un hombre que se encuentra en un café. No conocemos su nombre ni su identidad, simplemente lo conocemos por “barba amarilla”. A partir de aquí, el amarillo va a ocupar un lugar importante en la narración, utilizándose incluso para describir el vuelo de un pájaro que se posa sobre las hojas de una mimosa. Podemos entender, y esto es una conclusión propia, que el amarillo se convierte en sinónimo de libertad, en especial tras estos versos de la página 169:

*Y vi la sombra de un pájaro relampaguear
entre las hojas de la mimosa como si se proyectara en una pantalla y me pareció que
estaba en lo alto de una colina. Me he esforzado en subir
hasta lo alto de la colina, aquí estoy me ha llevado media vida llegar hasta aquí
y al otro lado la colina desciende.
Detrás de mí en algún lugar si me volviera podría ver a mi hija que comienza a subir
bajo el sol de la mañana. Eso es lo que somos. Criaturas que caminan por una colina.
A distancias variables, dijo Gerión.*

Como se puede ver en estos pasajes y a lo largo de la obra, Anne Carson hace uso de los adjetivos para enriquecer su obra, tal como hacía Estesícoro en sus

propios trabajos. Estesícoro toma esto de Homero en gran medida, pues Homero crea unos epítetos que constituyen una dicción fija con la que “sujeta las diversas sustancias del mundo a su atributo más apto y las ofrece para el consumo público” (Carson, 2016: 21).

5.2.2 Reinterpretación del personaje de Gerión y de la *Gerioneida*

En los primeros capítulos de la novela, que también podrían considerarse pequeños fragmentos, Anne Carson presenta al personaje de Gerión junto a su madre y su hermano, describiendo situaciones reales de su día a día. Poco después de comenzar este relato, conocemos que el hermano de Gerión, del que no sabemos el nombre, abusa sexualmente de su hermano pequeño. Le obliga a hacer cosas que Gerión no quiere e incluso se niega a hacer, pero es el hermano quien le fuerza a ello, marcando la vida del protagonista para siempre. Esta representación del ‘monstruo rojo’ difiere mucho de la visión que tenemos de él gracias a los fragmentos conservados de Estesícoro, ya que la canadiense presenta al protagonista en un mundo moderno y fuera de todo hecho mitológico como los trabajos de Heracles.

Carson nos describe a Gerión como un niño marginado, que no sabía escribir y que había comenzado su ‘autobiografía’ perfilando una piedra junto con todos los objetos que encontraba a su alrededor. En la obra de Adrados (1980: 192) el autor indica en una nota que, sin duda, una piedra fue el primer objeto que golpeó la cabeza de Gerión en su lucha con Heracles. En la obra de la canadiense aún no se nos ha presentado al personaje de Heracles, pero el comienzo de su ‘autobiografía’ perfilando una piedra puede ser una alusión a esta arma que el griego utilizó en el mito original.

El día que por fin aprendió a escribir, una amiga de su madre “le regaló una bonita libreta de Japón con tapas fluorescentes” (VI, 75). En la tapa escribió *Autobiografía*, y comenzó a relatar los datos que se conocían de Gerión. Decía así:

*Todo Lo Que Se Sabe de Gerión.
Gerión era un monstruo todo en él era rojo. Gerión vivía
en una isla del Atlántico llamada Lugar Rojo. La madre
de Gerión era un río que corre hacia el mar el Río Rojo*

de la Alegría el padre de Gerión era oro. Algunos dicen que Gerión tenía seis manos seis pies algunos dicen que alas. Gerión era rojo y también lo era su extraño ganado rojo. Heracles llegó un día mató a Gerión se apoderó de su ganado.

En este fragmento encontramos alusiones directas a la obra de Estesícoro. Ya hemos visto en el apartado de estudio de la obra de Estesícoro que el poeta nombra en el fragmento 14 la isla de Eritia, conocida por su nombre 'Isla Roja'. También alude a la descripción del monstruo que los primeros mitógrafos griegos utilizaban para crear el personaje de Gerión – sus seis manos, seis pies y alas – y su ganado rojo o purpúreo.

Tras estos hechos, Gerión pasa a analizar unas preguntas y respuestas que se formula a sí mismo. La pregunta era sencilla: “*¿Por qué mató Heracles a Gerión?*”. A lo que responde con tres breves respuestas:

1. *Era violento.*
2. *Tenía que hacerlo era uno de sus Trabajos (el décimo).*
3. *Se le metió la idea de que Gerión era la Muerte, de lo contrario podía vivir para siempre.*

Por último, enuncia que “*Gerión tenía un perrito rojo Heracles lo mató también*”.

Este capítulo del libro, breve pero intenso, es el que nos presenta lo que la autora recoge de Estesícoro para reinterpretar a los personajes y recrear un mito de una manera completamente distinta y moderna. Si bien es cierto que es una incógnita saber de dónde saca Gerión las ideas para escribir su biografía, no se muestra de manera clara la influencia nombrando al poeta siciliano directamente. La poetisa no nombra en ningún momento a lo largo de la novela que Gerión conozca la obra clásica de Estesícoro, e incluso su propia profesora pregunta “*¿De dónde saca estas ideas?*”.

Es justo en el siguiente capítulo, titulado “Cambio”, en el que se nos presenta por primera vez al personaje de Heracles. El encuentro de los dos adolescentes ocurre de una manera fortuita en una estación de autobuses, y se describe como un encuentro en el que “*el mundo fluyó saltando de unos ojos a*

otros un par de veces”. Después de este encuentro, Gerión y Heracles comenzaron a compartir muchos instantes de su día a día, algo totalmente contrario a la encarnada lucha que los personajes vivían en la *Gerioneida*. Desde este momento, Carson está introduciendo, de nuevo, la teoría conocida como ‘*queer theory*’ (§ 4) al unir a los personajes en una relación amorosa.

Gerión es en otra ocasión presentado como un “monstruo rojo”, aunque quizás se trate de un malentendido por su parte al escuchar a la cantante de un bar de tango (páginas 183-185):

Ella se quedó un rato estudiándolo y luego dijo lentamente – pero el gnomo empujó el piano contra la pared y Gerión no llegó a oírlo bien - *¿A quién puede culpar un monstruo por ser rojo? ¿Qué?* Dijo Gerión sobresaltándose.
Dije: parece que ya es hora de echar el cerrojo, repitió, poniéndose en pie y guardándose el paquete de tabaco.

No es la última vez que se nos presenta a Gerión con alas, a pesar de que tenemos que avanzar bastante en la novela para encontrar nuevas referencias. Es en la página 195 en la que nos encontramos, de nuevo, una alusión a las alas del protagonista mientras conversa con Ancash, aunque este aún no conoce el atributo de Gerión:

Ahí arriba el aire calienta tanto que quema las alas de los pájaros... y entonces se caen. Ancash se detuvo. Él y Gerión se miraron directamente a los ojos.
Al sonar la palabra *alas* algo saltó entre ellos como una vibración.

Es en el capítulo XXXVII, titulado “Testigos” en el que Ancash, un personaje que conocemos por primera vez en Buenos Aires, descubre las alas de su amigo Gerión en un encuentro totalmente fortuito:

Luego entregó un extremo de la manta a Gerión y le dio la vuelta para empezar a envolverle por la espalda.
De repente la noche fue un cuenco de silencio. *Jesús María y José*, murmuró Ancash.
Silbó por lo bajo. Ancash no había visto las alas de Gerión hasta entonces. Rebullían a través de las dos hendiduras abiertas en la camiseta de Gerión y chapoteaban un poco en el viento nocturno. Ancash recorrió lentamente con los dedos los montantes rojos que articulaban la base de cada ala. Gerión se estremeció.

Este descubrimiento por parte de Ancash proporciona el momento oportuno para contarle una historia sobre la gente de Huaraz (páginas 223-225). No es la primera vez que se menciona un volcán, sino que ya al principio de la obra conocemos la existencia de uno. Esta historia tradicional no tiene nada que ver con el mito de Gerión redactado por Estesícoro, pero es muy llamativo en cuanto a que menciona las “alas” y el adjetivo “rojo” que tanto predomina en la obra y del que hemos hablado con anterioridad:

*Escúchame bien Gerión,
dijo Ancash,
hay un pueblo en las montañas al norte de Huaraz llamado Jucu y en Jucu
tienen algunas creencias extrañas.
Es una región volcánica. Inactiva por ahora. En la antigüedad adoraban
al volcán como un dios y hasta
arrojaban gente al cráter. ¿Sacrificios? preguntó Gerión asomando la cabeza
fuera de la manta.
No, no exactamente. Más como una prueba o un rito de paso. Buscaban gente
desde dentro. Gente sabia.
Santones supongo que es la palabra. En quechua se dice Yazcol Yazcamac significa
Los que Fueron y Vieron y Volvieron...
Creo que los antropólogos los llaman testigos. Esa gente existía.
Se siguen contando historias de ellos.
Testigos, dijo Gerión.
Sí. Gente que veía el interior del volcán.
Y que volvía.
Sí.
¿Cómo vuelven?
Con alas.
¿Alas? Sí eso es lo que se dice los Yazcamac vuelven como gente roja con alas,
todas sus flaquezas se consumen con el fuego...
y su mortalidad.*

Es interesante ver cómo Carson crea un mito completamente nuevo al entremezclar las características de Gerión con una historia que se transmite de generación en generación en un pueblo de Lima. Así mismo, es muy relevante la teoría tratada con anterioridad (§ 3.4) para conocer la antítesis existente entre vida, muerte e inmortalidad. En la obra de Estesícoro (fr. 7), encontramos una confrontación entre el destino de Gerión previa a su lucha contra Heracles. El protagonista defiende su idea de luchar contra el héroe ya que es mejor luchar con honor y morir, a ser inmortal pero no enfrentarse en combate. Por su parte, Carson trata el mismo tema al enunciar en este pasaje que los Yazcamac ven sus flaquezas y su mortalidad consumidas por el fuego.

Este pasaje es muy importante dentro de la obra, pues marca un antes y un después en la relación que se establece entre nuestro protagonista y Ancash. Su relación cambia por completo, desarrollando más confianza y amistad. Tras una pelea, provocada por la noche de pasión que vivió Gerión con Heracles, Ancash le pide una sola cosa: “*quiero verte usar esas alas*” (página 251). Esta petición se convierte en una misión para Gerión que, sin dudarlo, se dispone a cumplirla.

Sabemos que la cámara le acompaña a lo largo de la novela, ayudándole a crear su autobiografía con recuerdos extraídos en forma de fotografías. El capítulo XLVI. “Fotografías: # 1748” es el capítulo final en el que Gerión cumple con su cometido, ayudado por su cámara:

Ancash murmulla una palabra y cae de nuevo en un sueño. *Quiero darte algo por lo que puedas recordarme,*
susurra Gerión mientras cierra la puerta. No ha volado desde hace años pero por qué no ser una
mota negra rastrillándose hasta el cráter de Iccantikas sobre posibilidades heladas,
por qué no hacer girar
estos Andes inhumanos en un ángulo personal y retirarse cuando dé vueltas...si lo hace
y si no, ganar relámpagos de viento
como bofetadas de madera y el redoble amargo y rojo del músculo de las alas
en el aire... pulsa Grabar.
Esto va por Ancash, grita a la tierra menguante que tiene debajo. Éste es un recuerdo de
nuestra belleza. Espía
el corazón de tierra de Iccantikas que vierte todos sus fotones en su anciano ojo y él
sonríe a
cámara: «El único secreto que guarda la gente».

Dejando a un lado el tema de las alas, un capítulo así mismo importante en el que se recoge parte de la historia de Estesícoro es el XI. “Hades”. En él se combina la historia la *Gerioneida* y lo que el personaje de Gerión significaba. En la obra original griega, se creía que Gerión se relacionaba de alguna manera con el mundo infernal del Occidente (Adrados, 1980: 190), y su ganado pastaba junto al del propio dios infernal, Hades. Si bien es cierto que conocemos la historia del descenso de Heracles al Hades para recuperar a su perro guardián, Cerbero, no se menciona en ningún momento en los fragmentos que poseemos de la *Gerioneida*. En la obra de Carson, el Hades es la ciudad natal de Heracles. La describe como “una población de tamaño moderado y poca importancia salvo por un detalle”: la ciudad tenía un volcán. Este volcán y el de Iccantikas, al que

Gerión desciende, los podemos interpretar como una alusión al Hades, pues es un lugar lleno de llamas, caliente, negro y desolado.

Una diferencia palpable entre *Autobiografía de Rojo* y la *Gerioneida* es la alusión a objetos modernos como el edificio del colegio, el cuaderno, la cámara de fotos, el micrófono y el escenario en que una mujer actúa, etc. Dos enumeraciones muy generosas de objetos modernos se pueden encontrar en las páginas 203: “Una vitrina luminosa contenía relojes de mesa / y de pulsera que hacían tictac frenéticamente y que marcaban todos las seis y cuarto”, y 235 respectivamente:

Flanqueando los dos lados de la calle hay mesitas de madera donde puedes comprar chiclets, calculadoras de bolsillo, calcetines, grandes hogazas de pan caliente, televisores, extensiones de cuero, Inca Kola, lápidas, plátanos, aguacates, aspirinas, jabón, pilas AAA, cepillos de fregar, faros de automóvil, cocos, novelas americanas, dólares americanos.

Otra diferencia entre las dos obras es el viaje que se realiza. En la obra de Estesícoro solo conocemos el viaje de Heracles a la isla de Eritia, mientras que en *Autobiografía de Rojo* se viaja en varias ocasiones, recorriendo, entre otros lugares, Buenos Aires y Perú.

En la obra de Estesícoro no se menciona al tiempo en ningún momento, pero es en la obra de Carson en la que se le otorga al tiempo un papel muy característico a través de la pregunta: “¿De qué está hecho el tiempo?” que se repite en varias ocasiones, no solo como una auto-pregunta sino también preguntando a otros personajes:

[...] ¿De qué está hecho el tiempo? Gerión preguntó de repente a barba amarilla, quien lo miró con sorpresa. *El tiempo no está hecho de nada. Es una abstracción. No es más que un significado que imponemos al movimiento. Pero ya veo – consultó su reloj – a qué te refieres. No debo llegar tarde a mi propia ponencia, ¿no crees? Vamos.*

(pp. 161-163)

El tiempo juega un papel muy importante en la obra, pues la acción no se desarrolla únicamente en un día, sino que el lector acompaña a Gerión durante

su crecimiento, desde que es un niño hasta que es un adulto que se enfrenta a sus propias decisiones.

5.2.3 La recepción clásica y estética de lo *queer* en *Autobiografía de Rojo*³¹.

García Jurado (2011: 15) expone los cuatro grandes mitos sobre la literatura y sus circunstancias, y serían el mito biográfico, el mito filológico, el mito de lo clásico y el mito de Pierre Menard. Si bien es cierto que *Autobiografía de Rojo* se enmarca en el mito filológico, también se puede pensar que tiene características propias del último mito, el del lector y la relectura.

El mito filológico, en palabras de García Jurado (2011: 16) “tiene que ver con la realidad material de la literatura: la existencia de unos textos y las diferentes representaciones de esa textualidad”. El uso de un texto antiguo en un contexto completamente nuevo es una forma de lectura que se convierte “en un verdadero acto de creación y hasta de pura invención”.³² Efectivamente, Carson recoge un texto antiguo de un autor poco conocido para crear una novedosa historia en un nuevo contexto histórico, utilizando el nombre de dos personajes y algunas de sus características físicas pero innovando en cuanto a su historia.

Cuando en *Autobiografía de Rojo* Gerión escribe en la tapa del cuaderno y se dispone a relatar los datos que se conocían de él mismo, Carson no cita textualmente a Estesícoro, pero sabemos que estos datos los saca de su obra. Gracias a los fragmentos conservados del autor siciliano se sabe que la isla de Eritia se conocía como la Isla Roja, lo que Carson recoge como “*Gerión vivía en una isla del Atlántico llamada Lugar Rojo*” (VI, 75).

Así mismo, en Estesícoro se menciona a la madre de Gerión, Calíroo, que se sabe que era una de las hijas de Océano y Tetis y estaba asociada a un río. Carson utiliza estos datos mitológicos para continuar con la descripción de

³¹ Agradezco enormemente a los miembros del equipo QATC que me hayan proporcionado el texto de la conferencia de Hannah Silverblank: *Queer Assemblages in Anne Carson: Reception and Abjection in 'Red Doc>' and 'Decreation'*, para la redacción de este apartado.

³² García Jurado (2011), pp. 26.

Gerión y lo expresa con las siguientes palabras: “*La madre de Gerión era un río que corre hacia el mar el Río Rojo de la Alegría*” (VI, 75). Y para terminar esta descripción, la autora canadiense relata, de nuevo basándose en el poema de Estesícoro, “*Heracles llegó un día mató a Gerión se apoderó de su ganado.*” (VI, 75), añadiendo más tarde “*Gerión tenía un perrito rojo Heracles lo mató también*”.

El último mito que García Jurado (2011: 36) expone es el mito del lector o el “Mito de Pierre Menard”. Este mito tiene como fin último el dar lugar a un texto que aparentemente se asemeja con el texto de partida pero cuyo sentido es muy distinto. Pierre Menard se propuso reescribir el Quijote pero no como una mera propia, sino dándole un nuevo sentido e incluso innovando en los lugares referidos a lo largo de la obra. Carson también realiza esto, ya que no se desarrolla la historia en Eritia, la isla en la que Gerión vivía con su ganado, sino que utiliza lugares como Perú o Buenos Aires.

Dentro de este mito, hay varios aspectos que es interesante destacar como claves que marcan la lectura. García Jurado (2011:37) los expone de la siguiente manera:

- La propia representación de la lectura de obras antiguas por parte de autores modernos.
- La desubicación de los autores antiguos cuando son leídos en lugares remotos.
- La relectura de una obra antigua en clave de un nuevo género.
- Representación de la lectura.

Carson utiliza tres de estos aspectos en la configuración de su obra. Representa y hace una relectura de la *Gerioneida* en función de un nuevo género: la novela en verso. Además, representa la lectura de una manera que difiere en muchos aspectos con el poema clásico.

En *Autobiografía de Rojo* no solo podemos ver características de la Recepción clásica, sino que también muestra una influencia de la teoría *queer* y recoge su estética no solo en la relación amorosa que nace entre los tres

personajes masculinos: Gerión, Heracles y Ancash, formando un triángulo amoroso muy peculiar, sino también en otras características de la obra.

Es más, la reconstrucción que Carson hace de estos personajes sirve como expresión de la temática y objeto de estudio de la autora con respecto al amor, la humillación, la fragmentación y las exploraciones de la rareza y lo clásico. La canadiense se sirve de la rareza y de los cuerpos no humanos y no normativos que se describen en la obra clásica de Estesícoro para presentar un personaje que se ve humillado por culpa de su familia y del amor y cuyas crisis resultan en vergüenza, violencia y soledad desde una edad muy temprana.

Lo primero que llama la atención es la fragmentación que Carson utiliza para configurar su obra. Como ya se ha visto en sus declaraciones (§ 5.2), la autora había escrito la novela en prosa pero decidió romperla y fragmentarla en versos irregulares que componen 47 capítulos. Esta fragmentación constituye una rareza que no es propia de la narrativa, sino que más bien parece un experimento que rompe con la norma. Silverblank (2020) apunta que la *Gerioneida* es un “poema con exceso de heridas” debido a su conservación fragmentaria. Pero Carson no divide su obra solo para mostrar heridas, sino como ella misma dice para que las líneas “se muevan con más agilidad”. Si bien consideramos los capítulos como fragmentos, es cierto que algunos terminan con heridas que dejan entrever las crisis que Gerión ha vivido o esta a punto de vivir.

Las crisis que experimenta este personaje le conducen a vivir momentos de soledad, en los que vaga solo por las calles de otra ciudad. Un ejemplo de esto es el capítulo XXVIII, en el que se narra cómo Gerión camina durante horas hasta acabar en el café Mitwelt:

Buenos Aires se desdibujaba hacia el amanecer. Gerión se había pasado una hora caminando sobre los negros adoquines sudorosos de la ciudad, esperando el final de la noche. El tráfico estallaba a su lado.

(...)

Tirando de su cuerpo como si fuera un colchón empapado, Gerión subió penosamente la cuesta. El café Mitwelt estaba lleno. Encontró una mesa en un rincón y empezó a escribir una postal a su madre.

Otro momento en el que se reflexiona sobre la soledad que sufre el personaje se encuentra en el capítulo XXXI. Tango:

Despierto, se quedó mirando
por la ventana del hotel. La calle vacía, debajo, no devolvía nada.
Los coches anidaban en el bordillo de su propia sombra. Los edificios, recostados
sobre sí mismos, evitaban la calle. Vientecillo ruidoso.
Luna desaparecida. Cielo cerrado. La noche había hurgado hondo. En algún sitio
(pensó) bajo esta franja de acera dormida
el enorme y sólido globo avanza y da vueltas, ruido de pistones, lava vertiéndose
de una placa a otra,
pruebas y tiempo lignificándose en sus vestigios. ¿En qué momento se puede decir
de alguien que se ha vuelto irreal?

Tras esta última pregunta, reflexiona sobre la teoría de Heidegger sobre los modos del ser y se echa a llorar. Segundos más tarde se encuentra vagando en soledad por las calles de Buenos Aires mientras toda la ciudad dormía.

(...) y segundos más tarde desfilaba junto a las alcantarillas huecas
de la Avenida Bolívar. El tráfico era escaso.
Pasó junto a quioscos cerrados y ventanas tapiadas. Las calles se fueron estrechando
y haciendo más oscuras. Se doblaron cuesta abajo.
Podía ver el destello negro del puerto. Adoquines húmedos. Olor a pescado salado
y letrinas tapizando el aire.
Gerión se subió el cuello del abrigo y se dirigió al oeste. El río chapoteaba suciamente
junto a él. (...)

(p. 175)

Otra ocasión en la que Gerión vaga por la ciudad en soledad es la previa al encuentro con Heracles y Ancash en una librería. Tras leer un fragmento de la *Poesía completa* de Walt Whitman, Gerión encuentra un libro de autoayuda que habla sobre la depresión. Algo le llama la atención y cuando se quiso girar de nuevo se choca contra el hombro de un “tipo que estaba de pie a su lado...” (p. 191). Este hombre resulta ser Heracles, y Gerión no piensa otra cosa que “Después de tantos años, ¡va y escoge un día en el que tengo la cara hinchada!”.

Entre estos momentos de crisis, parece que Gerión experimenta momentos de felicidad y tranquilidad, pero son solo un espejismo. Tenemos un atisbo de estas sensaciones cuando, en el capítulo IX, Gerión piensa sobre sus sentimientos por Heracles.

El instante de la naturaleza
que se formaba entre ellos drenaba hasta la última gota de los muros de su vida

y mala lógica.
Venga Gerión.
No.
Me debes una.
No.
Te odio. No me importa. Se lo diré a Mamá. ¿Qué le dirás?
Que no tienes amigos en el cole.
 Gerión calló. Los hechos son más grandes en la oscuridad. A veces, entonces, bajaba a la otra litera y dejaba hacer a su hermano, o bien se colgaba de su cama con el rostro apretado contra un lateral de su propio colchón, tocando la litera de abajo con la punta de los pies. Al terminar, la voz de su hermano se volvía muy amable.
Te has portado bien Gerión mañana te llevaré a la playa vale?
 Gerión trepaba de nuevo a su litera, volvía a ponerse los pantalones del pijama y se tendía en la oscuridad. (pp. 59-61)

Al día siguiente, efectivamente, van a la playa. Gerión empieza ese día su autobiografía. Justo al terminar el momento anteriormente narrado, Gerión reflexiona entre la diferencia que hay entre el interior y el exterior y pensó que el interior era solo suyo. Por eso, en la autobiografía que escribe, registra todo lo interior “en particular su propio heroísmo / y su temprana muerte” (p. 61), pero omite todo lo exterior, reservandoselo para sí mismo.

Las humillaciones por parte de su hermano y, por tanto, la demacración que sufre el personaje no termina en este pasaje, sino que continúa en el siguiente capítulo: III: Joyas de imitación.

Gerión sintió que las paredes se contraían cuando gran parte del aire de la cocina se arremolinó tras ella.
 No podía respirar. Era consciente de que no debía llorar. Y sabía que el ruido de la puerta al cerrarse debía quedar fuera de él. Gerión centró toda su atención en su mundo interior. Justo entonces su hermano entró en la cocina.
¿Jugamos a la lucha libre? dijo el hermano de Gerión.
 No, dijo Gerión.
¿Por qué no? Porque no. Vamos, venga. El hermano de Gerión Cogió el frutero de aluminio vacío de la mesa de la cocina y lo puso del revés sobre la cabeza de Gerión.

Pero esta humillación no termina en este punto, sino todo lo contrario, continúa hasta llegar a insultos y violencia por parte de su hermano.

¿Qué hora es? La voz de Gerión sonó amortiguada desde el interior del frutero. *No te lo diré,* dijo su hermano.
Por favor.
Míralo tú mismo. No quiero. Será que no puedes.

El frutero se quedó callado.
Eres tan estúpido que no sabes leer la hora ¿a que no? ¿Y cuántos años tienes capullo?
¿Sabes atarte ya los zapatos?
(...)
El hermano de Gerión se deslizó de pronto detrás de él y lo agarró del cuello.
Esta llave se llama muerte silenciosa,
Gerión, y se usa en batalla para matar centinelas. Si te retuerzo el cuello por sorpresa
te desnucó.

Tal como habíamos visto en el punto 3.4., Carson utiliza la monstruosidad para construir al personaje de Gerión, un reflejo de sus propios pensamientos en la obra. Es curioso cómo utiliza esta monstruosidad a lo largo de la obra, aunque al lector se le olvida por completo que Gerión es un monstruo, pues a lo largo de la lectura de la obra el personaje parece totalmente real y corriente, con sus peculiaridades y sus defectos, pero no se tiene esa percepción de monstruo. Todos los capítulos comienzan por una frase que marca el contenido de este. Es llamativo el siguiente encabezamiento: “AUNQUE fuera un monstruo, Gerión podía mostrarse encantador en compañía.” (p. 159).

6 Conclusión

La lectura de esta novela nos ha servido no solo para disfrutar la lectura, sino también para conocer a Anne Carson. Sus obras, no solo esta novela, son un reflejo de sí misma y de su personalidad, enigmáticas a la par que brillantes. Esta conclusión propia la hemos podido contrastar leyendo otras de sus obras que no se tratan en este trabajo, además de los escasos artículos realizados sobre la misma y sus escasas apariciones en los medios de comunicación, siendo su última aparición hasta la fecha en los Premios Princesa de Asturias de 2020.

En *Autobiografía de Rojo*, y en su secuela *Red Doc* (2003), Carson se extiende entre las lagunas existentes en la obra de Estesícoro para crear su obra, otorgando intriga y fantasía. Estas faltas de conocimiento derivan en problemas al transmitir información entre periodos históricos.

En esta obra que hemos estudiado, no solo eligió a Gerión como personaje principal, sino que lo creó, lo modeló y lo construyó como ella quería que fuese. Dotó al personaje de unos rasgos que utilizaron Estesícoro y otros mitógrafos griegos en su día, siendo esto lo único que Gerión muestra de su físico. Por otro

lado, Heracles no es el héroe que debe cumplir con un trabajo ni mata al protagonista, sino que es un chico al que conoce y con el que entabla una relación amorosa que sufre sus mejores y peores momentos.

Además, tal como hemos visto al estudiar la estética de lo *queer*, Carson utiliza esta teoría para establecer la relación de deseo sexual entre Gerión y Heracles. Sabemos que mantienen una relación e incluso se habla de un beso y de una noche de pasión, revolucionando la historia original de Estesícoro e introduciendo paradigmas relativamente modernos y, hoy en día aún controvertidos, como son las relaciones homosexuales.

Es importante dentro de esta estética la descripción de Gerión y de las diferentes situaciones que suceden a lo largo de la obra, en las que son clave el deseo, la violación, la humillación, las jaulas imaginarias y los vínculos que se generan entre personajes.

Hay referencias a la Isla Roja, así como el uso abundante del adjetivo “rojo” que hemos analizado en contraste con “amarillo” y “negro”. Al mismo tiempo que recrea al personaje de Gerión, construye una historia totalmente moderna basándose en un mito del siglo VII-VI a.C.

En el mito original, los padres de Gerión apenas participaban en la narración, como única interacción encontramos la súplica por parte de Calírroe para que Gerión no luche contra Heracles. En la obra de Carson, el padre está asimismo ausente, ni se le menciona, es la madre quien aparece al principio de la obra y con la que Gerión mantiene una relación fría.

El arduo trabajo de estudiosos como Adrados, West, Page, Lobel, Barrett, Meillier, etc., ha sido decisivo para ayudarnos a conocer con más detalle al poeta siciliano. Sin su previo trabajo, nuestro cometido no se podría haber realizado con tanta profundidad.

Como colofón, cabe destacar la grandeza y brillantez de la pluma de la poetisa canadiense que nos introduce en un estilo al que no estamos

acostumbrados, nos reta a entrever y entender significados ocultos, y nos llena de intrigas y preguntas que quizás nunca se resuelvan.

Esta autora es, sin duda, una gran figura sobre la que continuar elaborando estudios, pues todas las obras publicadas hasta ahora se enmarcan dentro de la Tradición y Recepción Clásica que hemos estudiado en este trabajo. Tanto estos estudios, que no están obsoletos de ninguna manera, como la misma autora son una gran fuente sobre la que continuar estudiando e investigando, pues reúnen un pasado muy antiguo en obras de los siglos XX y XXI.

Si tuviésemos que responder a la pregunta que Carson nos lanza sobre la diferencia que ha marcado Estesícoro, podríamos aventurarnos a responder que la diferencia reside en la grandilocuencia con la que el poeta construye la *Gerioneida* y en la necesidad que despierta de seguir recopilando sus fragmentos para llegar a conocer un poco más de su obra. Pero podríamos lanzar otra pregunta: «¿En qué ha marcado Anne Carson la diferencia?». Tendremos que seguir estudiando sus obras para poder dar una respuesta final.

7 Bibliografía

- ADRADOS, F. R (1978), "Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesícoro", *Emerita*, vol. 46, pp. 251-300.
- (1980), *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Gredos, Madrid.
- (1988), "Capítulo VI. Lírica Arcaica Coral. 3, Estesícoro" en López Férez, J. A. (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Cátedra, Madrid, pp. 179-184.
- AITKEN, Will (2004), "Anne Carson, The Art of Poetry No. 88", *The Paris Review*, nº. 171. En «<https://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>».
- ALSINA, José (1983), *Literatura griega*, Ariel, Barcelona.
- ANDERSON, Sam (2013), "The Inscrutable Brilliance of Anne Carson", *The New York Times*, New York. En «<https://www.nytimes.com/2013/03/17/magazine/the-inscrutable-brilliance-of-anne-carson.html>».
- APOLODORO (2004), *Biblioteca Mitológica*, Alianza Editorial, Madrid.
- BARRY, Peter (2009), *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester, pp. 137-143.
- BOARDMAN, J. (1998), *Early Greek Vase Painting*, Thames and Hudson, London.
- CARSON, Anne (2016): *Autobiografía de Rojo. Una novela en verso*, Pre-Textos, Valencia.
- CURTIS, Paul (2011), *Stesichoros's 'Gerioneys'*, Brill, Leiden.

- D'AGATA, John (1997), "A _____ with Anne Carson", *The Iowa Review*, vol. 27, University of Iowa, Canada. En [«https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4868&context=iowareview»](https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4868&context=iowareview).
- ECCLESTON, Sasha-Mae (2017), "Fantasies of Mimnermos in Anne Carson's "The Brainsex Paintigs" (*Plainwater*)", *Classical Traditions in Modern Fantasy*, part IV, chapter 12, Oxford University Press, New York, pp. 271-289.
- GARCÍA GUAL, C.; y GUZMÁN GUERRA, A (2015), *Antología de la Literatura Griega*, Alianza Editorial, Madrid.
- GARCÍA JURADO, F (2011), "Viajes por una historia imaginaria de la literatura grecolatina en el siglo XX", en Fernández de Mier y Cortés Martín (eds.), *Imágenes modernas del Mundo Antiguo*, Madrid, pp. 13-44.
- (2015), "Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector", *Nova Tellvs*, 33-1, pp. 9-37.
- (2021), Conferencia "Teoría de la Tradición Clásica", Universidad de Almería. En [«https://www.youtube.com/watch?v=87A8VKRq0Ks&feature=youtu.be»](https://www.youtube.com/watch?v=87A8VKRq0Ks&feature=youtu.be).
- GRAVES, Robert (1998), *Los mitos griegos*, 2, Alianza Editorial, Madrid.
- GRIMAL, Pierre (2014), *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona.
- HARD, Robin (2008), *El gran libro de la Mitología Griega*, La Esfera de los Libros, Madrid.
- HARDWICK & STRAY (Eds.) (2011), *A Companion to Classical Receptions*, Blackwell, United Kingdom.
- HESÍODO (1978), *Teogonía*, Gredos, Madrid.
- HIGHET, G. (1949), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford Clarendon Press, Oxford.

- HUMBERT, J (2005), *Mitología griega y romana*, Gustavo Gili, Barcelona.
- KALLENDORF, C. W. (Ed.) (2010), *A Companion to the Classical Tradition*, Blackwell, United Kingdom.
- NOX, Bernard (1998), «Under the Volcano», *The New York Review of Books*. En: «https://www.nybooks.com/articles/1998/11/19/under-the-volcano/?lp_txn_id=1016101».
- PAGE, D. L. (1973), “Stesichorus: The Geryoneis”, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol 93, pp. 138-154.
- PENNEY, James (2014), *After Queer Theory: The Limits of Sexual Politics*, Pluto Press, Londres, pp. 1-2, pp. 146-147. En «<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/30812/642690.pdf;jsessionid=8AEF756F956BBD1D85D152D97AB8E11F?sequence=1>».
- Poetry Foundation, “Anne Carson”, en «<https://www.poetryfoundation.org/poets/anne-carson>», Chicago.
- ROTH, Catherine (transl.) (2001), “Stesichorus”, *SOL Search*, en «www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/search.cgi.» Traducción de A. Adler (number: sigma, 1095), the *Suidae Lexicon (Suda)*, 5 vols, Leipzig.
- SIERRA, Ángela (2009), “Una aproximación a la teoría *Queer*. El debate sobre la libertad y la ciudadanía”, *Cuadernos del Ateneo*, nº 26, pp. 29-42. En «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106547>».
- SILVERBLANK, Hanna (2020): “Queer Assemblages in Anne Carson: Reception and Abjection in ‘Red Doc>’ and ‘Decreation’”, *Queer & The Classical Seminars*, Oxford. En «<https://queerandtheclassical.org/seminar-series-2020>».

SPARGO, Tamsin (2000): *Postmodern Encounters: Foucault and Queer Theory*, Cox & Wyman Ltd, Reading, UK, pp. 8-9. En «https://monoskop.org/images/b/bb/Spargo_Tamsin_Foucault_and_Queer_the_ory_2000.pdf».

THEODORAKOPOULOS, Elena (2012), "Women's writing and the classical tradition", *Classical Reception Journal*, vol. 4, pp. 149-162.

WOOLF, Virginia (2019), *A Room of One's Own*, Penguin Classics Collection, Penguin Random House, UK.

8 Anexos

Anexo I: N6mina de abreviaturas.

LGS D. L. Page, *Lyrice Graeca Selecta*, Oxford, 1968.

PMG D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1967.

P. Oxy y ss. *The Oxyrhynchus Papyri*, Egypt Exploration Society, Londres, 1898

Suda *Suidae Lexicon*, ed. A. Adler, 5 vols., Leipzig, 1928-38.