

LA CONSIDERACIÓN DE LA MUJER EN LA MITOLOGÍA GRIEGA Y LA PERPETUACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: TRANSFERENCIAS TRANSCULTURALES EN LA LITERATURA

THE CONSIDERATION OF WOMEN IN GREEK MYTHOLOGY AND THE PERPETUATION OF GENDER VIOLENCE: CROSS- CULTURAL TRANSFERS IN LITERATURE

Irene Rodríguez Fernández

Universidad Autónoma de Madrid

José María Rodríguez Santos

Universidad Internacional de La Rioja

ABSTRACT

This article examines the representation of violence against women in Greek myths. Through an interdisciplinary approach combining literary theory, anthropology and gender studies, it analyses myths that, transmitted through cultural tradition, reflect and perpetuate gender-based violence. These myths are not only narratives of their time, but also influence contemporary attitudes towards women, contributing to the normalization of violence in our society. As an example of cultural transfer in the contemporary context, Greek myths are compared with the representation of women in some of Don Winslow's literary works on drug trafficking.

Key words: Myths, Violence, Women, Transference, Literature.

RESUMEN

Este artículo examina la representación de la violencia hacia las mujeres en los mitos griegos. A través de un enfoque interdisciplinario que combina la teoría literaria, la antropología y los estudios de género, se analizan mitos que, transmitidos por medio de la tradición cultural, reflejan y perpetúan la violencia de género. Estos mitos no solo son narrativas de su tiempo, sino que también influyen en las actitudes contemporáneas hacia las mujeres, contribuyendo a la normalización de la violencia en nuestra sociedad. Como ejemplo de transferencia cultural en el contexto contemporáneo, se comparan los mitos griegos con la representación de las mujeres en algunas de las obras literarias sobre el narcotráfico de Don Winslow.

Palabras clave: mitos, violencia, mujeres, transferencia, literatura

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2024.

Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2024.

Cómo citar: Rodríguez Fernández, Irene y José María Rodríguez Santos (2024): «La consideración de la mujer en la mitología griega y la perpetuación de la violencia de género: transferencias transculturales en la literatura», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 8: 384-410.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2024.8.015>

INTRODUCCIÓN

Los mitos son narrativas que han acompañado a la humanidad a lo largo de su historia, funcionando como vehículos de significado y comprensión del mundo (Eliade, 1984; 1994; 2000). Se definen comúnmente como relatos tradicionales que explican fenómenos naturales, orígenes de la humanidad, creencias religiosas y valores culturales. A menudo, los mitos involucran dioses -exclusivamente dioses según Eliade (1981: 84), Gadamer (1997: 17) y Durkheim (1982)-, héroes y seres sobrenaturales, y se transmiten de generación en generación, adaptándose a los contextos culturales y sociales de cada época, funcionando como herramienta para legitimar valores, creencias y normas sociales. Eran una herramienta para mantener el orden social establecido (Malinowski, 1974; 1982), pero no solo, ya que su función es diversa, proporcionando un marco para entender el mundo y la existencia humana (García Gual, 1989). A través de ellos, las sociedades han podido explicar lo inexplicable, como la creación del universo o la naturaleza de la vida y la muerte. Además, los mitos sirven para transmitir normas y valores, estableciendo modelos de comportamiento y moralidad que guían a las comunidades, afianzando sus valores morales (May, 1992: 32). Como dice Alfredo López Austin, el mito educa, son narraciones que enlazan a las generaciones en la transmisión de valores y conocimientos (López Austin, 1983). Por esto podemos conocer, al menos parcialmente, los valores de las sociedades representadas en los mitos y el funcionamiento de su sociedad. En el caso de este trabajo, la sociedad griega, que presenta en su mitología un claro patriarcado en el que las mujeres están supeditadas al hombre y encarnan todos los males, además de sufrir lo que hoy llamamos violencia de género sin cuestionarla siquiera. Sobre ello creemos importante hacer una llamada de atención porque los mitos son más que simples relatos del pasado; son estructuras narrativas que continúan moldeando nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos.

Los mitos han demostrado una notable pervivencia cultural en la actualidad, resistiendo el paso del tiempo y los avances tecnológicos y científicos. En un mundo cada vez más globalizado, los mitos continúan influyendo en la literatura, el cine, la publicidad y otras formas de expresión artística. Las historias arquetípicas de héroes y villanos, así como las narrativas sobre el amor, la traición y la redención, siguen resonando en nuestra cultura, mostrando que los mitos son herramientas poderosas para explorar la condición humana.

Además, en un contexto de crisis y cambio, muchas personas recurren a mitos y leyendas para encontrar sentido y conexión. En tiempos de incertidumbre, las narrativas míticas pueden ofrecer consuelo y esperanza, proporcionando un sentido de pertenencia y continuidad cultural. Por ejemplo, en muchas comunidades indígenas, los mitos ancestrales son fundamentales para la identidad cultural y la conexión con la tierra, sirviendo como recordatorios de la sabiduría y las tradiciones de sus antepasados. Pero también legitiman valores, normas y creencias, y puesto que son narraciones que separa a los géneros por roles y espacios, privilegiando lo masculino (Pérez Miranda, 2009), puede convertirlos en un medio para perpetuar la violencia hacia las mujeres, reflejando y reforzando estructuras patriarcales obsoletas e inadmisibles en la actualidad.

1. EL TRATAMIENTO DE LA MUJER EN LOS MITOS GRIEGOS

El discurso mitológico griego tiene como objetivo legitimar la superioridad del hombre en la sociedad. Como dice Noelia Alemany,

La mitología griega no solo refleja en sus contenidos el sexismo imperante en la sociedad antigua, sino que a través de los mitos se contribuía a la naturalización, legitimación y reproducción del patriarcado (Alemany Mesas, 2017: 198).

La construcción del Olimpo y sus divinidades, y la forma en la que estos se relacionan establece determinados roles en los que la mujer, si bien tiene un mayor protagonismo que en la vida real (Bérchez Castaño, 2012: 72), ocupa espacios domésticos muy concretos en los que se muestra como causa y consecuencia de los males del mundo, como representación de los defectos de la sociedad, pasiva, sumisa, irracional y supeditada al hombre. Es cierto que hay diosas rebeldes y poderosas, lo que hoy diríamos empoderadas. Es el caso de Atenea, diosa polifacética, sabia, protectora y guerrera. O Afrodita, la diosa del amor, de la belleza y de la seducción (García Gual, 2015), quien a diferencia de Hera, diosa del matrimonio y la familia, definida por su fidelidad y su carácter celoso y vengativo, sí paga con infidelidades a los hombres, y además lo hace por puro placer, lo que está lejos del objetivo propio de la mujer: la fertilidad, que en su caso viene otorgada por un hombre (Pomeroy, 1987: 20), ya que Afrodita nace de la espuma del mar y los genitales de Urano cortados por Cronos. Pero lejos de representar la libertad, en la época se la define como

mujer celosa, irascible, vengativa e irracional, como cualquier mujer terrenal. Su éxito tiene que ver con la pervivencia en la tradición artística como ideal de belleza y por el carácter transitorio de los mitos. Como dice Barthes en *Mitologías* (2022), los mitos pueden sufrir cambios, modificaciones, ser deconstruidos en diferentes momentos, pues no son más que discursos que la historia y la sociedad transforma en lo que llama “la emancipación del mito”. En este caso, se libera de algunas características, como la irracionalidad y la irascibilidad (incluso la fertilidad y la sexualidad), y se fija el valor de la belleza que, como en el caso de Atenea, debilita su carácter de diosa protectora de la artesanía doméstica, concediendo a los hombres las habilidades de la cocina y la costura.

La violencia hacia las mujeres se materializa de diferentes maneras: en forma de violencia simbólica o implícita, como violencia física o explícita y como violencia sexual (Alemany Mesas, 2017: 203). La violencia física y la sexual son evidentes en los mitos (Molas Font, 2006; 2006a; Zaragoza Gras, 2006), en muchos de los cuales las diosas son violadas y castigadas incluso por los errores de otros. Así, Zeus agrede constantemente a su mujer, Hera, por no respetar las leyes del patriarcado.

La violencia simbólica es más difícil de identificar, pero se materializa en el desprecio de la mujer y de todo aquello que tenga que ver con la identidad femenina porque su inferioridad es natural, pues es intrínsecamente imperfecta, perniciosa, destructora.

Una de las consecuencias del machismo de la época es el desprecio por los procesos corporales de la mujer. El caso más notable es el de la menstruación, que conllevará la demonización del cuerpo de la mujer y su carácter destructivo. En occidente, los primeros registros médicos que conservamos son de la Grecia clásica, concretamente en los *Corpus hippocraticum* o *Tratados hipocráticos*, un conjunto de entre cincuenta y setenta escritos médicos atribuidos clásicamente a Hipócrates, el padre de la medicina contemporánea, aunque lo más probable es que fuera una recopilación de escritos suyos y de sus alumnos, llevada a cabo por estos durante los siglos V y VI a. C. y de los que tenemos conocimiento indirectamente (García Gual, 2008; Hermosín Bono, 1996). Uno de los tratados es *Sobre las enfermedades de la mujer*, probablemente el primer estudio obstétrico-ginecológico conocido. Se compone de distintos libros que tratan la naturaleza de la mujer, sus enfermedades, las enfermedades de las vírgenes y sobre las mujeres estériles. En ellos se considera la menstruación como una de las enfermedades de las mujeres, que son definidas también como seres defectuosos e imperfectos, con una temperatura y una humedad corporales excesivamente elevadas, motivos por los cuales necesitan expulsar sangre de manera recurrente.

Otro médico famoso, Galeno, comentarista de Hipócrates, continúa la línea de desprecio y discriminación científica de las mujeres (Moreno Rodríguez, 1995: 104). La inferioridad de la naturaleza de las mujeres respecto de los hombres viene determinada, según Galeno (2016), por sus órganos reproductores, y las descripciones y el estudio del cuerpo de la mujer se asocia al de los hombres o a la naturaleza, haciendo incluso comparaciones y metáforas en las que el hombre es el punto de referencia (Moreno Rodríguez, 1995: 107-108), como también hace Aristóteles en la *Política* (Moreno Sardá, 1988: 179) en un largo proceso que lleva a encerrar definitivamente a las mujeres en el gineceo (Mosse, 1990: 201; Cantarella, 1990: 35-52) y a considerarlas como seres reproductivos, perpetuadoras de la estirpe griega, hasta el punto de relacionar la menorrea con la pérdida de la identidad femenina (Moreno Rodríguez, 1995: 115). Lo único bueno de esta identificación de mujer y reproducción es que consideraban la menstruación un síntoma de buena salud, pero el discurso científico, además de considerar inferior el cuerpo de la mujer, niega su capacidad intelectual y las recluye a su gobierno y cuidado, como a los niños.

La discriminación social de las mujeres, explicada por su inferioridad corporal, en plena transformación social tras la crisis de la ciudad-estado de Atenas, es entendida como prueba de la naturalidad del poder y del gobierno de unos pocos, como reafirmación del que ostenta el poder. Para Rosa Moreno Rodríguez (1995: 149), la conceptualización androcéntrica del *logos* marca la diferencia entre la visión de Hipócrates del cuerpo de la mujer y la de Galeno, lo que en último término concedió base científica al sexismo médico-sanitario.

En el período romano no hay ninguna diferencia en cuanto a las doctrinas filosóficas helenísticas ni en cuanto a la consideración de la mujer, su capacidad intelectual, científica y su cuerpo. Igualmente tenían vedada su participación ciudadana y el acceso a la educación. Ser mujer te incapacitaba legalmente (Gardner, 1993: 91). El testimonio médico más importante de este período para nuestro trabajo es la *Historia Natural* (*Naturalis historia*), de Plinio el Viejo, obra donde se afirma que no hay nada más poderoso (para bien y para mal) que la sangre menstrual. La obra se organiza por materias en treinta y siete libros, que tratan cuestiones de geografía, astronomía, botánica, veterinaria, etc. De la medicina se ocupa en el libro XXVI, pero se ocupa también en los libros XX y XXV de métodos terapéuticos y farmacología para facilitar la concepción, así como distintos problemas en la menstruación, el embarazo y el parto. Hay información interesante también en los libros VII, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX y XXX pero de la menstruación, a la que llama “la cosa más monstruosa”, se ocupa concretamente en el capítulo XV del libro VII

(Plinio el Viejo, 2003). Por su culpa el mosto se pone ácido, a los árboles que las cobijan se les cae el fruto, los huertos se secan, se empaña el brillo de los espejos donde se miran, se mueren las colmenas y hasta los perros contraen rabia si chupan esa sangre. En el capítulo VII del libro XXVIII se describe el poder de la menstruación, capaz de detener tormentas, granizos y tempestades y dañar vides, cosechas y animales, como las yeguas, que pueden abortar si son tocadas por una mujer menstruando (Plinio el Viejo, 2007). El carácter destructivo de Pandora no hace sino reflejar las ideas de la época sobre la mujer, especialmente si está menstruando.

El mito de Pandora es tal vez uno de los casos más ilustrativos, ya que por su condición de primera mujer se convierte en modelo de lo femenino y de todos sus defectos. La mujer es un mal necesario en la sociedad: es un mal porque es el origen de todas las desgracias, pero es imprescindible para tener descendencia. Las cualidades de las mujeres son inmutables porque han sido otorgadas por los dioses (Zaragoza Gras, 2006), así que las mujeres son un castigo para el hombre desde su nacimiento, como ilustra el hecho de que Pandora es un castigo enviado por Zeus. Según Hesiodo en *Trabajos y días*, dentro de su *Teogonía*, Zeus encargó a Hefesto que creara a la primera mujer como castigo después de que Prometeo robara y entregara a los hombres el fuego del carro de Apolo. Así que el dios de la forja y el fuego y el herrero de los dioses, con la ayuda de Atenea, la hizo a imagen y semejanza de las diosas del Olimpo. Los demás dioses le concedieron algún don: Afrodita le dio la belleza, Hermes la elocuencia, Atenea la sabiduría, Apolo la música...pero también el engaño, la seducción y la inconstancia. Finalmente, Zeus le entregó una cajita que contenía todos los males del mundo y que no debía abrirse bajo ningún concepto. Pero la débil Pandora sucumbió a la curiosidad, desobedeció el mandato divino y abrió la caja, de la que salieron todos los males: el odio, la guerra, la locura, la envidia, el dolor, la enfermedad, el hambre, la tristeza y la muerte. Todos los males escaparon de la caja, solo quedó la esperanza.

Parece claro que Pandora, la mujer, surge como castigo divino y es la responsable de todos los males de la humanidad al desobedecer a un hombre (un dios). Con este relato y otros como el de Lilith o Eva de la tradición judeocristiana se quiere responsabilizar a la mujer del mal en el mundo y justificar su inferioridad con respecto al hombre, inocente de toda culpa. En tanto que inconsciente de la colectividad, como Jung (2002) define los mitos, su mensaje pervive en la comunidad y mantiene unas ideas, unos valores anacrónicos y unos prejuicios no cuestionados por los individuos que soportan injusticias y desigualdades, e instalados en la psique de todos los individuos (Jung, 2002: 4), lo cual hace mucho más difícil

eliminarlos de nuestra cultura. También Medusa es el resultado de un castigo por ser víctima de una violación: es transformada en un monstruo con serpientes por cabello como castigo por haber sido violada por Poseidón en un templo sagrado. Su historia ha sido interpretada como una representación del castigo a las mujeres por su sexualidad o victimización, reforzando ideas machistas sobre culpa y vergüenza asociadas con el cuerpo femenino.

Lo habitual en la mitología griega es que las mujeres sean inferiores a los hombres porque reflejan la visión que los hombres -autores de todos los escritos- tenían de las mujeres en esa época, adjudicándoles los rasgos que ellos creían específicos del género femenino (Alemany Mesas, 2017: 200) y fijando un sistema mitológico “basado en el prejuicio sexista de la inferioridad natural del sexo femenino que da lugar a relaciones sociales asimétricas y jerárquicas entre hombres y mujeres” (Molas Font, 2006: 34-35).

Una de las atribuciones culturales más característica en la mujer tanto en la mitología como en la literatura es la de esposa ideal, que consiste fundamentalmente en ser fiel y paciente con su esposo, buena madre para sus hijos, fértil pues su objetivo es asegurar la descendencia de su marido (Cantarella, 2012) y abnegada ama de casa. Todos los valores tienen que ver con el hogar, el ámbito privado, la castidad y la sumisión (Pérez Miranda, 2009: 214-247), lo que es sin duda una forma de violencia simbólica o implícita.

Estos valores los representa prototípicamente Penélope, la mujer de Odiseo, a quien conocemos especialmente por la versión de Homero en la *Odisea* (2000), aunque existen otras fuentes tales como Higino, Apolodoro o Pausanías. Penélope es en realidad una mujer como tantas otras que sufre la partida de su marido reclamado por la guerra. El matrimonio de Penélope y Ulises no es una unión libre. Iván Pérez Miranda (2007) señala dos versiones: en una, Odiseo consigue la mano de Penélope a cambio de un consejo; en la otra, Penélope es el premio que Odiseo obtiene como vencedor de una carrera (Pérez Miranda, 2007: 268). Se trata, como todos los matrimonios en la época, de un matrimonio impuesto, pues el matrimonio, antes de la llegada de Solón, no era una decisión consensuada entre hombre y mujer, sino que se trataba de una imposición patriarcal, de una primigenia violencia de género (Molas Font, 2006). Penélope se mantiene fiel a su marido los veinte años de ausencia de este. Durante ese tiempo recibe incontables ofertas por parte de otros hombres, a los que ella promete una decisión en cuanto acabe de tejer la mortaja de su suegro, Laertes, que teje por el día y deshace por la noche. Tejer, que modernamente se ha asociado a una forma de empoderamiento de Penélope porque simbolizaría la construcción de su propio destino (Fernández Guerrero, 2012), es en la época (y todavía hoy) una actividad

propia de las mujeres (Barrigón Fuentes, 2005) pero asociada en la narración a una habilidad masculina: la inteligencia y la astucia. Esto podría parecer un rasgo de empoderamiento y de feminismo, pero lo cierto es que son cualidades que, cuando se atribuyen a las mujeres, se asocian con el engaño (Ruiz Sola, 2005). La mujer, en este caso Penélope, usa su astucia para engañar a los pretendientes y, lo que es más importante, pues es su objetivo último, para mantenerse fiel a Ulises. Penélope es astuta, sí, pero sobre todo es la perfecta imagen de la mujer ideal: paciente, fiel, sumisa, relegada a la reclusión doméstica y al silencio y supeditada a su marido. Aunque recientemente se haya reinterpretado la figura de Penélope destacando su carácter matriarcal y subversivo, lo cierto es que, como recoge Sarah Pomeroy (1987), tanto Penélope como muchas otras mujeres de la mitología clásica (Hipodamia, Atalanta y Yocasta y más tarde Agariste) contraen matrimonio como premio de una competición, sin libertad para decidir.

Según Homero, Penélope es traicionada (por una criada, una mujer) y se ve obligada a elegir a un pretendiente, momento en el que llega Ulises y acaba con todos antes de presentarse a su esposa. Algunas versiones poshoméricas hacen ceder a Penélope ante los más de cien pretendientes, dando como resultado al dios Pan. En otras, Ulises destierra a su mujer o la mata por su infidelidad con Anfínomo (Pérez Miranda, 2007: 270). A pesar de las infidelidades de Ulises en su viaje, la mitología y la literatura le conceden la potestad de juzgar y ejecutar a su mujer, sobre la que tiene un dominio absoluto. De todos modos, la versión que se ha consolidado es la de Homero, la que presenta a Penélope como la mujer ideal a la sombra de su esposo, de su suegro y de su hijo, con quienes no mantiene una relación de igualdad. Y, sobre todo, una mujer, como lo son incluso las diosas destructoras de hombres, al margen del poder, en cualquier de sus formas, que siempre ha sido y es masculino (Simone de Beauvoir citada por Iriarte, 2000: 95), porque a pesar de los esfuerzos de Marija Gimbutas (1991), Robert Graves (2014) y Anne Baring y Jules Cashford (2005) por defender la existencia de un matriarcado anterior al patriarcado, lo cierto es que este nunca ha existido (Díaz-Diocaretz y Zabala, 1993: 21; Iriarte Goñi, 2002). Ni siquiera la presencia de Hera, Deméter, Afrodita, Hestia, Atenea y Artemis en el Olimpo asegura un régimen de igualdad porque, como señala Carlos García Gual, aunque algunas tengan poderes iguales a los de los hombres, siempre se ejerce sobre un ámbito o una profesión concreta. Incluso la primigenia Gea, la diosa madre del comienzo del mundo, la diosa más antigua, es simple paridora de seres no humanos (García Gual, 2015: 11-13; Grimal, 2010). Las mujeres están siempre supeditadas a su posición en la familia. A este respecto dice Alicia Esteban:

La mayoría de las mujeres no tienen relevancia por sí mismas sino en función de la familia y del hombre, en relación al cual ellas son primero «hijas de...» (y también «hermanas de...»), después –por lo general–, «esposas de...» y, por último, «madres de...». Incluso personajes como Medea –que también por sí misma tiene inmenso relieve, como hechicera y sabia y como sacerdotisa de Hécate, etc.– su significación esencial está en el papel de esposa (la amante y fiel esposa de Jasón) y de madre (la madre asesina), e incluso de hija en la primera etapa de su historia (la hija traidora). De manera que, aunque en muchas pueda haber otros rasgos y funciones importantes (así, Medea, como auxiliadora del héroe sin cuya ayuda no se podría realizar la empresa), las cumplen dentro del marco esencial de su condición familiar (en este ejemplo, Medea como hija del rey del país al que acude el extranjero, el héroe necesitado de ayuda del que ella se enamora). En otras su situación familiar es la más relevante dentro de su propio papel en el mito: como Hécuba, madre amorosa y doliente en prácticamente todas sus apariciones míticas, literarias e incluso iconográficas, o como Andrómaca, mujer virtuosa prototípica, esposa y madre. Otras cuya participación es más activa o esencial y dan con ella lugar al mito en sí, lo hacen precisamente con motivo de su condición familiar, como Helena, que origina todo lo que origina por ser la esposa de Menelao, y Clitemestra por ser la de Agamenón –y la madre de Ifigenia–; o Electra, hija por esencia (buena, vengadora de su querido padre / mala, asesina de su odiada madre) y también modelo de hermanas abnegadas y unidas fielmente al hermano, como –por encima de todas las hermanas– lo es Antígona, etc. (Esteban Santos, 2005: 64).

La aparente igualdad de género en el Olimpo descubre un sistema patriarcal, opresor y violento analizando el rol de las divinidades femeninas y el ámbito en el que se mueven. Hera es la diosa protectora del matrimonio; es hermana y esposa de Zeus y madre de Hefesto (García Gual, 2015). Ante la indiferencia de Hera, Zeus engañó y violó a su hermana para obligarla a casarse con él. La mitología cuenta con total normalidad el hecho y la legitimidad de Zeus para violar a su hermana, de lo que nadie le culpa y que ni siquiera la propia Hera le reprocha, apareciendo en la narración como una mujer enamorada de su marido. Hera se rebela contra Zeus por las incontables infidelidades, aunque sin comportarse como él, pero finalmente cede ante la posibilidad de perderlo. La superioridad de Zeus se pone de manifiesto en la conspiración de los dioses contra él, por lo que Hera será especialmente castigada, reforzando el patriarcado ante la maldad de una mujer que no ha apoyado incondicionalmente a su marido.

La principal ruptura de Hera con el sistema patriarcal es su decisión de tener un hijo sin intervención de un hombre: así nace Hefesto, que servirá para probar la condición de mala madre de la diosa y la inferioridad de Hefesto, un ser defectuoso, cojo y desagradable que será repudiado por todo el Olimpo, alzándose como la prueba de la inferioridad de lo que no tiene presencia masculina. Hera es un buen ejemplo de violencia sexual hacia las figuras mitológicas femeninas, que se manifiesta innumerablemente en forma de raptos y

violaciones. Los varones tienen completo dominio sobre la sexualidad, en la que las mujeres son simples receptoras y recipientes para la procreación. Los hombres no necesitan seducir, ese es un don femenino. Los hombres poseen, toman, violan. Es su forma de hacer y ellas deben mostrarse honradas (Zaragoza Gras, 2006). El cuerpo de la mujer es propiedad del hombre y los dioses presumen de ello: Zeus es un auténtico violador en serie, un depredador sexual que muestra así su poder y su dominio, como hace con Dánae, Antíope, Sémele, Europa o Alcmena, pero también Apolo con Dafne o con Casandra, o Posidón con Tiro, Álope y Melanipa, o Auge, violada por Heracles. Todas sufren la violencia de su agresor y también la de su padre, despótico e intolerante (Esteban Santos, 2005: 67) que culpabiliza a las víctimas. Noelia Alemany estudia la violencia sexual en los mitos griegos a través del rapto de Europa, una forma más (el rapto) de expresar el poder y la autoridad del hombre en ese orden social patriarcal (Díez del Corral, 2005: 80), aunque algunas estudiosas (Huntingford, 2006: 129) lo consideren un mero juego entre amantes. Más interesante es la postura, también optimista, de Pilar Díez del Corral (2005), quien se refiere al rapto como una metáfora del matrimonio, que respondería a una tradición espartana en la que la ceremonia del matrimonio comenzaba con el rapto de la novia (Alemany Mesas, 2017: 212). En cualquier caso, el mito es un reflejo del dominio que el hombre tiene sobre la mujer, sobre su mente y sobre su cuerpo, que está a su entera disposición.

Estos mitos no solo reflejan actitudes históricas hacia el género femenino, sino que también han influido en cómo se perciben los roles masculinos y femeninos en muchas sociedades contemporáneas y, en consecuencia, cómo se representan literaria y artísticamente. Es importante analizar críticamente estas narrativas para comprender su impacto cultural y trabajar hacia una representación más equitativa e inclusiva en nuestras historias compartidas. Los mitos y leyendas de diversas culturas a menudo reflejan las normas y valores de la sociedad en la que se originaron y su transferencia puede perpetuar visiones machistas que refuerzan estereotipos de género y roles tradicionales.

2. TRANSFERENCIAS TRANSCULTURALES EN LA LITERATURA CRIMINAL SOBRE EL NARCOTRÁFICO

La influencia de estos mitos es transcultural y un ejemplo de transferencia en la literatura y sus derivados audiovisuales lo podemos encontrar en las ficciones

narcocriminales, un género con importantes influencias de las tragedias griegas, tanto en su composición y temática como en la construcción de los personajes. El mundo representado en estas obras es uno dominado por hombres que, salvo escasas excepciones, son quienes lideran las violentas organizaciones dedicadas al tráfico de drogas. La violencia es monopolizada por los hombres y las mujeres se someten a sus valores y voluntades, a pesar de lo cual no logran evitar sufrir la violencia en sus distintas formas. Algunos de estos narcohéroes ficticiales -inspirados en hombres que existen o han existido- se han convertido en mitos modernos que reproducen esos mismos patrones de comportamiento y consideración con respecto a las mujeres que hemos descrito anteriormente en la mitología griega. Estas son un mal necesario, pues están en el origen de todos los males que afectan a estos héroes, hasta destruirlos incluso, pero al mismo tiempo son necesarias para la procreación, la conservación de los valores familiares tradicionales y, sobre todo, para satisfacer sus impulsos sexuales. Para ello, al igual que los dioses, tampoco dudan en recurrir a la violación. También se traslada a este modelo de mito y leyenda contemporánea el arquetipo de la esposa ideal, fiel, paciente y transigente con las infidelidades del hombre por miedo a perder un estatus social privilegiado o a sufrir violencia. Una esposa cuya vinculación espacial se adscribe fundamentalmente al hogar.

Los personajes femeninos de este tipo de obras pueden clasificarse según su relación con el héroe y, en consecuencia, con la trama. La representación de la mujer en el género narcocriminal se realiza en torno a una serie de arquetipos bien definidos. Orduña (2017: 213-215) toma como referencia la idea de Rivera Garza (2010) de la mujer como actante y la clasificación de Valenzuela Arce (2003) para proponer una taxonomía de cuatro tipos de mujer que se pueden encontrar en las obras del género. En primer lugar, la mujer despersonalizada, relacionada con esos personajes femeninos utilizados como objetos (prostitutas, trabajadoras de maquiladoras o cultivos de droga, etc.) o que poseen escaso o nulo peso narrativo y solo sirven para caracterizar a otros personajes principales. A continuación, la mujer buchona, que es aquella que mantiene una relación con el narcotraficante para lograr una vida acomodada, y se corresponde con la mujer trofeo propuesta por Valenzuela Arce. En tercer lugar, la mujer madre, en la que se entremezclan los motivos familiares y religiosos para dotar a estos personajes de una esencia de pureza. Son mujeres entregadas a sus hombres, que cuidan de la familia en el día a día y tratan de hacer que la vida de los hombres sea más fácil liberándoles de las responsabilidades familiares. También es la madre de los narcotraficantes, la mujer sacrificada, silente y

defensora de sus hijos sin importar lo crueles que puedan ser estos y las fechorías que hayan cometido. Y, por último, la mujer poderosa, desde una doble consideración: como mujer jefa de una organización criminal, pero también, añadimos, una mujer poderosa por su empoderamiento contra dichas organizaciones, su capacidad intelectual y su activismo para denunciar los desequilibrios que produce el narco, así como por su capacidad de influir a otros personaje –masculinos por lo general–, de sacar a la luz sus debilidades, de humanizarlos despertando en ellos la pasión desenfrenada, el amor hasta la locura o sus temores más profundos. Sin duda, esta última supone una pequeña revolución feminista en adecuación a la progresiva, aunque lenta, transformación del imaginario femenino dentro del género.

Como se puede observar, en general, los personajes femeninos son víctimas del narco, fruto de una estructura esencialmente machista en la que las mujeres son percibidas como elementos débiles, causantes de debilidad y, por tanto, como amenazas para el mantenimiento y crecimiento de los imperios de la droga que construyen los hombres. También son un objetivo cuando se quiere dañar al adversario. Como seres capaces de dar la vida a otros, desde las profundas convicciones religiosas de estos personajes masculinos poderosos, las mujeres deben ser protegidas –junto con los niños– en la cruenta guerra por las drogas, haciendo que cualquier crimen cometido contra ellas sea considerado como un exceso en el ejercicio de la violencia, si bien en México son bien conocidos los feminicidios que han asolado el país. Esta representación de las mujeres parece responder a un objetivo de construcción realista de los mundos ficcionales con los que los lectores se sientan identificados por su proximidad al mundo real efectivo, donde la escasez de escritoras de este tipo de obras ralentiza el cambio en la tradicional visión de las mujeres desde concepciones exclusivamente masculinas.

3. LAS MUJERES EN ALGUNAS OBRAS LITERARIAS SOBRE EL NARCOTRÁFICO DE DON WINSLOW

La historia que se relata en la saga sobre la Guerra contra las Drogas de Don Winslow, formada por *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, 2005), *El cártel* (*The Cartel*, 2015), *Corrupción Policial* (*The Force*, 2017) y *La frontera* (*The Border*, William Morrow, 2019), está protagonizada por hombres porque el mundo que se representa es un mundo dominado por

hombres, un mundo machista en el que el poder y la violencia les pertenecen. Por eso, las mujeres adquieren relevancia en la trama cuando se relacionan con los hombres protagonistas de la guerra: Nora Hayden, Althea Patterson, Lucía Vivanca, Magda Beltrán, Marisol Cisneros, Jimena Abarca, Erika Valles, Eva Esparza, son algunos ejemplos. Todas ellas adquieren relevancia cuando pasan a formar parte del círculo más o menos próximo de Arthur Keller o de los Barrera, primero Miguel Ángel y, sobre todo, Adán. Además, podríamos decir que todas las mujeres que el autor incluye en el elenco de personajes con los que se desarrolla la acción son, fundamentalmente, víctimas de esta Guerra contra las Drogas. Sin embargo, la construcción de estos personajes femeninos que realiza el Don Winslow refleja una intención de empoderamiento, de conceder a las mujeres un papel importante en la historia y en el relato, incluso bajo ese sometimiento a las convenciones del mundo del narco, que no las respeta ni física ni intelectualmente si no es por un interés, y donde el amor es una excepción por las condiciones de vida de sus protagonistas, muchas veces condenados a una muerte prematura o a un largo encarcelamiento. En este conjunto de personajes mencionados encontramos, con distinto nivel de protagonismo, todos los tipos de mujeres descritos por los estudios literarios sobre el narcotráfico (Valenzuela Arce; 2003; Rivera Garza, 2010; Orduña, 2017).

Una mujer con gran peso en la trama es Nora Hayden, gracias a sus relaciones con ambos protagonistas, Adán y Art. Al inicio de la historia, en *El poder del perro*, Nora es una adolescente tan bella que los padres de sus amigas quieren ligar con ella. Rápidamente entiende que su belleza y el sexo pueden proporcionarle unos importantes beneficios de esos hombres. Antes de la mayoría de edad ya se prostituye, lo cual nos lleva a identificarla con el arquetipo de *la mujer despersonalizada*. Pero en su caso, se trata de una etapa, la más baja, desde la que evolucionará hacia otros prototipos que, en todos los casos, superará hasta convertirse en una mujer poderosa.

Su condición de prostituta de lujo le proporciona el contacto con los hombres poderosos de la historia: Sean Callan, asesino a sueldo; Juan Parada, cardenal de la Iglesia Católica; Art Keller, el señor de la frontera; y, sobre todo, Adán Barrera, el patrón de patrones. Nora Hayden se empodera sirviéndose de las mismas convenciones machistas que la someten. Se convierte en una mujer fatal cuyas armas son la seducción, el sexo y un fuerte carácter. Su inteligencia y su ambición se demuestran iguales o superiores a las de los hombres con los que se relaciona a lo largo de la serie, consiguiendo mantener un grado de autonomía superior al de otras mujeres de la saga.

En el capítulo 3, *Chicas de California*, se nos presenta a una Nora adolescente que crece y se asienta en la prostitución dentro de su comunidad más próxima. Pero en un viaje de placer a Los Cabos, pagado por uno de sus primeros clientes, a quien proporciona placer sexual a cambio de drogas y pequeños lujos, es descubierta por Haley Saxon, que le ofrece la oportunidad de ejercer la prostitución a cambio de grandes sumas de dinero. Consigue convencerla para que se una a La Casa Blanca –como se llama el prostíbulo que regenta Haley cerca de San Diego– no sin antes tener que superar un periodo de formación. No se trata de una formación centrada en el sexo, sino de una formación integral de su persona que le ayude a conseguir suficiente autonomía para no tener que depender de los hombres pasado un tiempo. La prostitución se presenta como un negocio fugaz, en el que el natural envejecimiento de las mujeres las relega a posiciones marginales rápidamente. Por eso, Nora debe tener solucionada su vida antes de los treinta, que es cuando comienza la decadencia.

Una vez superada esa primera etapa, durante su estreno como prostituta de alto *standing* se cruza en su camino Sean Callan, que se enamora de ella *ipso facto*. Sin embargo, aunque los dos desean estar el uno con el otro durante ese servicio, la jerarquía de Big Peaches hace que Nora tenga que acostarse con él, provocando en Callan que su obsesión por Nora se fije definitivamente en su mente. Por su parte, Nora tampoco se olvidará de Callan, en quien ve un hombre diferente al resto, con unos valores que lo convierten en un ser extraño dentro de ese mundo delictivo al que pertenece.

Tras este estreno, Nora comienza a vivir una vida de lujos gracias a su trabajo. Precisamente, en un viaje a Ciudad de México le sorprende la catástrofe del terremoto que asoló la ciudad en 1985, del que escapa ilesa gracias a su determinación y bastante fortuna. La misma fortuna que le hace cruzarse en su huida con el cardenal Juan Parada, con quien entabla una amistad muy especial. El cardenal Parada se siente profundamente atraído por la belleza de Nora –como cualquier hombre con el que se cruza a lo largo de la historia–, al igual que Nora se siente también atraída por la personalidad del sacerdote, que la procura un trato tan respetuoso y alejado de los intereses sexuales que hace que ella desee compartir más tiempo con él. Esta relación de Nora y Parada acaba por trascender la simple amistad y para ella se convierte en una necesidad. En su casa –la de Parada– es donde Nora conoce a Adán Barrera, y su historia cambia por completo su rumbo. Nora se convierte en la amante pública de Adán, que no duda en dejarse ver con ella. Le proporciona a Adán aquello que su mujer no puede ofrecerle, que es una inmensa satisfacción sexual, por un lado, y apoyo y consejo profesional, por otro. Nora pasa así de ser una mujer despersonalizada a convertirse en una

mujer buchona o mujer trofeo. Pero su evolución al siguiente estadio es rápida, pues no se trata de una mujer buchona entendida como una acompañante pasiva del hombre poderoso, sino que pronto ocupa parte de ese espacio de poder, aconseja al gran narcotraficante, le ayuda a ser más poderoso aún. No es una buchona que persigue el dinero del patrón, sino calmar su dolor (Winslow, 2009: 376) para conseguir una relación duradera con su cliente, como las geishas (Winslow, 2009: 379).

Nora se convierte en una mujer poderosa, que influye sobre Adán para que tome ciertas decisiones que le beneficien en su particular desafío por mantenerse como el gran patrón de la droga. Un ejemplo de ello podemos encontrarlo tras la guerra con 'Güero' Méndez.

Era Nora quien había sugerido no solo que debía permitir que Güero fuera enterrado en su pueblo natal, junto a su familia, sino también que asistieran al funeral, para que todo el mundo los viera. Fue Nora quien le instó a donar generosas cantidades a la iglesia local, y a la escuela y la clínica locales. Nora le animó a donar dinero para un nuevo centro comunitario que recibiría el nombre del finado Héctor «Güero» Méndez Salazar. Nora le convenció además de que enviara emisarios por adelantado para asegurar a los sicarios de Güero y a la pasma de que la guerra había terminado, de que no habría venganza por hechos del pasado, y de que las operaciones continuarían como antes, con el mismo personal en su sitio. Por eso Adán desfilaba en la procesión fúnebre como un conquistador, pero un conquistador que blandía una rama de olivo en la mano (Winslow, 2009: 532).

Sin embargo, cuando Nora descubre que Adán es responsable de la muerte de Juan Parada, su admiración se convierte en odio y ansia de venganza. Entonces decide colaborar con Art Keller para la detención de Adán Barrera. Durante dos años Nora se convierte en confidente de Keller al tiempo que mantiene su relación con Adán para destruirle (Winslow, 2009: 560). Como parte de ese plan para acabar con Adán, Nora colabora en la operación que este va a llevar a cabo para la compra de armamento que se narra en el capítulo 11 de *El poder del perro*. Tras el fracaso de dicha operación, Raúl Barrera sospecha de ella y la secuestra para tratar de descubrir quién es el confidente, aunque es rescatada finalmente por Art. Tras esa etapa de dama de 'El señor de los cielos' y confidente de Keller, Nora se reencuentra con Sean Callan, con el que huye al final de esta primera novela tras la detención Adán Barrera en San Diego (Winslow, 2009: 678). Tal es el poder que Nora ejerce sobre Adán, que este le dedica un funeral cuando cree que ella ha muerto a manos de Keller e inscribe en su tumba «TIENES MI ALMA EN TUS MANOS» (Winslow, 2009: 657), una frase que Adán le dedicó a Nora como muestra de amor durante un viaje a Hong Kong. También le dedican

corridos, pues es una mujer conocida y respetada por su belleza y su valentía. Más tarde, reaparece en *La frontera*, en el capítulo 2 del libro tercero, una década después, casada con Callan y compartiendo con él vida y casa de huéspedes en Costa Rica justo antes de que ambos vuelvan al infierno mexicano para retomar su participación en la guerra por la sucesión de Adán Barrera.

Por su relación con Adán y las similitudes con Nora Hayden, destaca también el personaje de Magda Beltrán. Su irrupción en la historia se produce al inicio de *El cartel*, después de que Nora Hayden desaparezca y Adán sea trasladado a la cárcel. En la misma cárcel acaba también Magda Beltrán, una reina de los concursos de belleza, tan apreciados por los narcos, por un asunto de tráfico de cocaína vinculado a una relación sentimental con un narco colombiano. Es una mujer buchona que va saltando de hombre poderoso en hombre poderoso y que, como Nora, usa sus armas de mujer para conseguir objetivos más ambiciosos que el de depender de uno de esos hombres. Esta relación entre *misses* y narcos se muestra como «una combinación natural» (Winslow, 2015: 47) dado que ellas son atractivas y ellos pueden obsequiarlas con todo tipo de lujos.

En la cárcel de Puente Grande, Adán Barrera la convierte en su pareja. Para ello, la seduce y no le exige sexo a cambio, aunque Magda conoce perfectamente cómo convencer a un hombre para que la proteja y se lo da.

Su relación con Adán evoluciona como en el caso de Nora, trascendiendo rápidamente la etapa de buchona para compartir con él un espacio de poder en el que aconsejarle y demostrar su valía para el negocio (Winslow, 2015: 448, 515). Incluso, el propio Adán las compara, cuando reconoce sentirse atraído por la autonomía de ambas.

Se transforma de mujer trofeo a mujer poderosa (Winslow, 2015: 129, 133-134). Pero Magda va más allá que Nora y establece su propio negocio independiente de tráfico de cocaína, aunque con el visto bueno de Adán, y eso la hace ser poderosa en un doble sentido: por su capacidad de influirle, de sacar a la luz sus debilidades, de humanizarlo; y como mujer *narca*, *chingona* (Winslow, 2015: 305).

Eso no impide que Magda acabe siendo una víctima más del narco. Sus negocios en Europa para debilitar a los Zetas, los enemigos de Adán Barrera, provocan que estos quieran vengarse, y lo hacen de una forma salvaje. Magda Beltrán es secuestrada por Ochoa, el jefe de los Zetas, que la hace desnudarse para humillarla. Magda está embarazada de Adán, algo que supone un estímulo para Ochoa para cometer una atrocidad más: rajarle la barriga (Winslow, 2015: 571-572).

Para entonces, Adán Barrera se ha casado con Eva Esparza, la hija de Nacho Esparza, con el objetivo de sellar así una alianza que le asegure sus posibilidades de ganar la guerra por el control de la droga contra los Zetas. Eva Esparza es un personaje sin apenas trascendencia, salvo porque se convierte en la madre de los «supuestos» hijos de Adán, unos mellizos cuya paternidad podría corresponderle a Adán o a un guardaespaldas suyo con el que Eva mantiene relaciones sexuales harta de la aburrida vida que tiene que llevar como esposa de Adán, siempre en casa, siempre escondida, siempre huyendo. Eva Esparza es hija de un narcotraficante y, como tal, su padre se encargó de preparar a su hija desde el nacimiento para un enlace de estas características con un gran patrón (Winslow, 2015: 301). Se introduce así el asunto de los matrimonios de conveniencia entre hombres poderosos y jovencitas que apenas alcanzan la mayoría de edad. El único fin de este enlace es que Eva Esparza proporcione a Adán un heredero legítimo de su trono (Winslow, 2015: 159), ya que en el narco las relaciones de consanguinidad son tan importantes como en las dinastías reales. Y, como parte de esa cultura machista que reduce a las mujeres a objetos de satisfacción para el hombre, supone un honor para la novia, su familia y el propio novio, que la chica sea virgen, que ningún hombre más haya estado con ella (Winslow, 2015: 160). De modo que Eva Esparza destaca por su rol de madre, pero un nuevo modelo de madre, a diferencia del que representan otros personajes que destacan por jugar este mismo papel, como Lucía Vivanca -primera esposa de Adán- o Jimena Abarca. Eva representa lo que en la novela se denomina «madre helicóptero» (Winslow, 2015: 645-646), que es aquella que interviene en todos los detalles de la vida de sus hijos como la ropa, la alimentación o el entorno.

Por su parte, Lucía Vivanca responde al arquetipo de mujer tradicional entregada a Dios y a su familia. Adán Barrera la describe como una señorita, educada, culta, de un colegio de monjas, y para quien el sexo solo es posible dentro del matrimonio. Su función es la de cuidar al hombre y a su hija enferma, que la provoca un gran trauma cuya consecuencia inmediata es el abandono del deseo sexual que sufre definitivamente. Trata de que su marido no se convierta en un vulgar narcovaquero y de que mantenga un estilo de vida adecuado a su nivel económico, sus creencias religiosas y sus convicciones morales. Aunque también es una mujer inicialmente ignorante con respecto al origen de la riqueza que genera su marido, que este la oculta convenientemente.

Lucía le supone una enorme ayuda, con su árbol genealógico y su estilo de la vieja escuela. Le lleva a un buen sastre, le compra trajes caros y clásicos y ropa sencilla. (Adán intenta, pero fracasa, que Raúl se someta a la misma transformación. En todo caso, su hermano se vuelve aún más extravagante, y añade a su indumentaria de narcovaquero de Sinaloa, por ejemplo, un abrigo de visón largo hasta los pies). Lucía le lleva a clubes de poder privados, a los restaurantes franceses del distrito de Río, a fiestas privadas en casas particulares de los barrios de Hipódromo, Chapultepec y Río.

Y van a la iglesia, por supuesto. Van a misa los domingos por la mañana. Dejan generosos cheques en el cepillo, dedican enormes contribuciones al fondo para construcción, el fondo del orfanato, el fondo para curas ancianos. El padre Rivera va a su casa a cenar, celebran barbacoas en el patio trasero, jóvenes parejas que acaban de iniciar una familia les piden que sean los padrinos de sus primogénitos. Son como cualquier otra pareja joven y ambiciosa de Tijuana. Él es un hombre de negocios tranquilo y serio, primero con un restaurante, después dos, después cinco. Ella es la esposa de un hombre de negocios joven.

Lucía va al gimnasio, a comer con las demás esposas, a San Diego de compras en Fashion Valley y Horton Plaza. Ella lo considera un deber para con los negocios de su marido, pero nada más. Las demás esposas lo comprenden: la pobre Lucía tiene que dedicar tiempo a la pobre niña, quiere estar en casa, está entregada a la Iglesia (Winslow, 2009: 283-284).

Al final, la distancia entre Lucía y Adán cuando ella debe irse a vivir a San Diego con su hija enferma y el amor pleno a esa hija se convierten en una debilidad que Art Keller aprovecha para convencerla de que colabore en la detención de Adán.

Otra mujer que destaca por su función de madre es Jimena Abarca, un personaje que vinculamos con el círculo de Art Keller del que conocemos su historia en el capítulo cuatro del libro tercero de *El cártel*, en plena ofensiva de los cárteles por el control del Valle de Juárez. Jimena pertenece a una familia reconocida en Valverde y se convierte en una de tantas mujeres que se rebela contra la situación de su región. La historia se centra en ella cuando su hijo es arrestado por el ejército de forma injusta en medio del conflicto entre Sinaloa -a quien apoya el ejército- y los Zetas. Entonces decide iniciar una huelga de hambre, porque Jimena es una mujer valiente (Winslow, 2015: 426) pero, sobre todo, es madre. Su caso llega a los medios locales y Jimena se transforma en un símbolo de la lucha. Es retratada cada día durante esa huelga de hambre y cada foto «constituye una piedad, una madre que llora a su hijo» (Winslow, 2015: 446). Fruto de la presión mediática, Jimena Abarca logra que su hijo Miguel sea liberado, pero ella será asesinada poco después en represalia por haber vencido esa pequeña batalla. Esto desencadena la Rebelión de las Mujeres, una revolución que solo ellas pueden llevar a cabo en la región ya que los hombres han sido asesinados, arrestados o han cruzado el río hacia Estados Unidos huyendo de las dos primeras alternativas.

Ese espíritu de lucha es compartido por otro de los grandes personajes femeninos de la saga: Marisol Cisneros. Marisol es una médica de Valverde y concejala del ayuntamiento. Su irrupción en la trama viene de la mano de Pablo Mora y el resto de periodistas de *El Periódico* de Ciudad Juárez que se interesan por lo que esa concejala tiene que decir sobre la situación en el Valle de Juárez y los grupos narcotraficantes que pugnan por el control territorial. Más tarde, en una fiesta conoce a Art Keller y comienza una relación con él que durará hasta el final de serie, compartiendo los mismos padecimientos que Art, incluidos los físicos y la pérdida de seres queridos.

Su belleza y su habilidad para la comunicación la llevan a encabezar la Rebelión de las Mujeres contra el narco. Una vez huidos, asesinados o detenidos todos los hombres, ella se hace cargo de la alcaldía de su población y restaura el servicio policial con otra joven mujer, Erika Valles, a quien tanto ella como Keller consideran como una hija. Marisol es otra mujer valiente (Winslow, 2015: 432, 503), como Jimena Abarca, que desafía el poder de los narcos y ello le sirve para convertirse en una personalidad reconocida a ambos lados de la frontera. Es una gran activista cuyas convicciones izquierdistas y democráticas las demuestra cuando acude a protestar por el amañeo electoral o a las manifestaciones en Tristeza por la desaparición de más de cuarenta estudiantes. En un momento de gran tensión por el control de la droga, su popularidad parece alcanzar un nivel excesivo para los Zetas y estos organizan un ataque para asesinarla. En ese brutal ataque Marisol sufre heridas graves que la dejan al borde de la muerte.

Marisol no sobrevivirá.

Eso dicen los médicos a Keller.

Ha recibido disparos en el estómago, el pecho y la pierna, y tiene dos costillas y el fémur rotos, además de una vértebra fisurada por el accidente que sufrió tras el ataque. Estuvieron a punto de perderla tres veces de camino al hospital y dos más en la mesa de operaciones, donde tuvieron que extirparle parte del intestino delgado (Winslow, 2015: 498).

A su ataque le siguen los asesinatos del resto de mujeres de la Rebelión. Marisol, sin embargo, sobrevive gracias a su fortaleza y continúa su camino. Es un personaje clave por su relación con el protagonista Art Keller, quien la compara con su primera mujer, Althea Patterson, de quien la Guerra contra las Drogas le separó, junto con sus dos hijos. Las dos, con sus diferencias, suponen un complemento para el protagonista. Frente a su conservadurismo, tanto Marisol como Althea se presentan como contrapuntos ideológicos.

Marisol es una activista izquierdista, y Althea una liberal convencida y las dos muestran pasión por sus convicciones políticas.

Althea es una mujer estadounidense, rubia, alta y rica gracias a que su padre era un pez gordo del partido demócrata. Representa una mitad cultural de Art Keller, mientras que Marisol representa la otra mitad cultural de Art, la mexicana. Las dos conviven en su vida como reflejo de su biculturalidad, hasta tal punto que todo se entremezcla. Al inicio Art Keller estaba casado con Althea y se trasladan a vivir a México, pero cuando ella y sus hijos se sienten amenazados por las organizaciones narcotraficantes, decide marcharse a vivir a San Diego. La distancia y la obsesión de Art por la guerra hace que poco a poco se vayan alejando hasta separarse por completo y rehacer cada uno su vida. Después, Keller inicia una nueva relación con Marisol en Juárez, pero cuando por fin parece que la guerra va a terminar para Art Keller por segunda vez con el final de *El cártel*, su nombramiento como director de la DEA los lleva a vivir a Washington donde, por cierto, las dos mujeres se conocen y mantienen una excelente relación. Para Art Keller, México y Estados Unidos siempre están entremezclados. Para él no hay una frontera nítida y las mujeres que forman parte de su círculo más íntimo contribuyen en la construcción de su personaje.

Todos estos personajes femeninos a los que nos hemos referido poseen algunos rasgos que sirven como contraste de las demás mujeres presentes en la obra que, como víctimas sometidas al poder machista del mundo del narcotráfico, juegan un rol fundamentalmente de mujeres despersonalizadas, cuyo peso en la trama es mucho menor, incluso nulo, y solo sirven para la caracterización de otros personajes masculinos. Sobre todo, son prostitutas a las que los hombres poderosos utilizan, humillan y matan por el simple hecho de ser eso, mujeres, seres débiles o que causan debilidad en los hombres. Sirvan como ejemplo las prostitutas de la fiesta de fin de año que celebran Los Hijos en el capítulo uno del libro tercero de *La frontera*, en la que las prostitutas ni siquiera tienen nombre, solo se las diferencia por el color de la vestimenta, y son sorteadas para ver con qué hombre deben irse. Iván Esparza amenaza a una de ellas con matarla mientras está apuntándola con una pistola como respuesta a un supuesto desafío a su autoridad. También la prostituta a la que Miguel Ángel Barrera maltrata, somete y, finalmente, mata tras descubrir que esta intenta envenenarlo por orden de 'Güero' Méndez (Winslow, 2009: 440). O la otra prostituta, Ester, adicta al *crack*, que de joven tuvo una relación con un policía corrupto, 'Chido' Palacios, que la dejó ciega y la condeno de por vida a la prostitución en un poblado del extrarradio de Ciudad Juárez llamado La Polvorilla (Winslow, 2015: 375 y ss.). Incluimos también en este

grupo a Pilar Talavera, la primera amante del propio Miguel Ángel Barrera, que lo traiciona y se va con 'Güero' Méndez. Se trataría de una mujer buchona que en medio de la guerra entre Méndez y los Barrera es decapitada como venganza por la traición y como forma de debilitar a 'Güero'; a Yvette Tapia, a la que Art Keller utiliza para tratar de obtener información que le permita atrapar a Adán Barrera; o a Siobhan, la novia de Sean Callan en Nueva York que le hace replantearse su vida y buscar una salida a su vida mafiosa, pero a la que finalmente abandona. Esa influencia sobre el personaje masculino es detectada por otros como un signo de debilidad, porque las mujeres debilitan a los hombres poderosos, como se demuestra en los Barrera. Frente a estas mujeres, otras como Nora, Marisol o Magda suponen una amenaza para esas convenciones machistas y se convierten en personajes empoderados a través de los que se vehiculan los principales valores de la lucha feminista en un entorno indudablemente patriarcal como el que se dibuja en toda la serie y al que irremediamente están sometidas.

En *Corrupción policial*, la construcción de los principales personajes femeninos se realiza también en torno al héroe masculino, pues las dos mujeres se construyen a partir del contraste entre ambas y, a la vez, como complemento conjunto para el héroe. Cada una de ellas representa una parte del protagonista, Denny Malone. El personaje de Claudette encarna el conflicto entre los derechos de los afroamericanos y la actuación policial. Es una enfermera afroamericana de una gran belleza, que vive y trabaja en Harlem, por lo que también convive con el horror provocado por el narcotráfico, como le sucede a Marisol Cisneros. Claudette ha sido consumidora de heroína y está rehabilitada pero la tentación sigue muy presente y por momentos no es capaz de dominarla, mostrando debilidad frente a ella, como Eva con la manzana prohibida. Es un personaje desestabilizador para Denny Malone pues aún las virtudes que persigue en sus más profundos deseos como hombre. Claudette encarna características totalmente opuestas a las de Sheila, la esposa de Malone de quien vive separado. La pasión, el sentimiento y el anhelo de libertad de Claudette frente a la razón, la apariencia y la satisfacción de las expectativas sociales y familiares de Sheila. Dos polos opuestos paradójicamente necesarios para el héroe. Sheila es todo cuanto vio de pequeño, sin sorpresas, lo conocido, el modelo de esposa ideal. Claudette es otro mundo, una evolución constante, lo desconocido. Algo que Don Winslow refleja metafóricamente aludiendo a las localizaciones que mejor representan esa naturaleza del héroe -«Sheila es Staten Island; Claudette es Manhattan» (Winslow, 2017: 123)-, aunque en ambos casos sus

intervenciones en la trama son reducidas y al servicio de una mejor configuración de la personalidad de Malone.

CONCLUSIONES

En definitiva, a través del recorrido por estos personajes femeninos de las obras de Don Winslow hemos querido demostrar cómo la influencia de los mitos clásicos se visibiliza en obras literarias contemporáneas, en este caso del género narcocriminal, aunque se podrían ejemplificar igualmente con obras de otros géneros. Sin embargo, la naturaleza del mundo criminal guarda unas relaciones de semejanza tan próximas a los mitos y leyendas clásicos que suponen una invitación a su estudio comparado. A pesar del paso de los siglos, el estudio comparado de las transferencias transculturales que se reflejan en esta literatura nos demuestran que el tratamiento de la mujer mantiene esas características de sometimiento al hombre y de víctima de la violencia que este ejerce sobre ella. Si bien alguno de los rasgos que caracterizan a las mujeres que protagonizan estas obras nos hacen pensar en un modelo de superación de la tradición mitológica, lo cierto es que se trata tan solo de destellos que pretenden mostrar el camino del cambio, pero también la dificultad a la que se enfrentan las mujeres que sobreviven dentro de un sistema tan patriarcal como el que reflejan los mundos ficcionales del género criminal en el que las mujeres destacan sobre todo como objetos al servicio de las necesidades de los hombres, ya sean estas sexuales, familiares, sociales, punitivas o de cualquier otra índole.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemaný Mesas, N. (2017): «La violencia sexual en la mitología griega y su presencia en el rapto de Europa», *Fòrum de Recerca*, 22: 197-215.
https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/184134/Alemaný_2017_Violencia.pdf?sequence=1&isAllowed=y (ultimo acceso: 21/08/2024)
- Apolodoro (1998): *Biblioteca Mitológica*. Traducción, introducción y notas de Julia García Moreno, Alianza Editorial, Madrid.
- Baring, A. y Cashford, J. (2005): *El mito de la diosa*, Madrid, Siruela.
- Barrigón Fuentes, C. (2005): «Mujer y cultura en el mundo griego antiguo», en Nieto Ibañez, J. M. (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina. XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, Universidad de León: 17-38.
- Barthes, R. (2022): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- Bérchez Castaño, E. (2012): «Diosas de la mitología griega: una experiencia de clase», *Thamyris: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, 3: 71-88.
- Bovenschen, S. (1987): «¿Existe una ética feminista?», en *Estética feminista*, Barcelona, Icaria.
- Cantarella, E. (1990): «Donne di casa e donne sole in Grecia: sedotte e seduttrice», en López, A., Martínez, C. y Pociña, A. (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Universidad de Granada: 35-52.
- Cantarella, E. (2012): «Identitat, gènere i sexualitat en el món antic», en Zaragoza Gras, J. y Fortea Domènech, G. (ed.), *Γυναίκες, Mujeres: Mirades sobre la dona a Grècia i a Roma*, Tarragona, Arola Editors: 19-32.
- Díaz-Diocaretz, M. y Zabala, I. M. (coords.) (1993): *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- Díez del Corral, P. (2005): «El rapto: ¿una forma de amor? Una interpretación de las imágenes de persecución y rapto de Dioniso y Ariadna», *Gallaecia*, 24: 75-97.
- Durkheim, É. (1982): *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal.
- Eliade, M. (1984): *Mito del eterno retorno*, Barcelona, Guadarrama.
- Eliade, M. (1994): *Mito y realidad*, Bogotá, Labor.
- Eliade, M. (2000): *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós.
- Esteban Santos, A. (2005): «Mujeres terribles (heroínas de la mitología griega I)», *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, pp. 63-93.
<https://core.ac.uk/download/pdf/38829281.pdf> (ultimo acceso: 21/08/2024).

- Fernández Guerrero, O. (2012): «El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega», *Feminismo/s*, 20: 107-125.
- Gadamer, H. G. (1997): *Mito y razón*, Barcelona, Paidós.
- Galeno (2016): *Sobre las facultades naturales. Las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo*. Traducción de Juana Zaragoza, Madrid, Gredos.
- García Gual, C. (1989): *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos.
- García Gual, C. (2008): *Tratados hipocráticos*, Gredos, Madrid.
- García Gual, C. (2015): «Las diosas griegas», *Trama&Fondo*, 39: 7-16.
- Gardner, J. F. (1993): *Being a Roman Citizen*, London-New York, Routledge.
- Gimbutas, M. (1991): *Diosas y dioses de la vieja Europa*, Madrid, Istmo.
- Graves, R. (2014): *La diosa blanca*, Madrid, Alianza.
- Grimal, P. (2010): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Hermosín Bono, M. (1996): *Tratados hipocráticos*, Madrid, Alianza.
- Higinio (1997): *Fábulas*. Traducción de Santiago Rubio Fernaz, Ediciones Clásicas, Madrid.
- Homero (2000); *La Odisea*. Introducción de Carlos García Gual, traducción de José Manuel Pabón, Editorial Gredos, Madrid.
- Huntingford, E. (2006): «VI. Persecución, desesperanza y muerte femeninas en las imágenes griegas», en Molas Font, M. D., *La violencia de género en la antigüedad*, Madrid, Instituto de la Mujer: 125- 168.
- Iriarte Goñi, A. (2000): «Mujer y religión: la Méter en el umbral del III Milenio», *Studia Historica, Historia Antigua*, 18. <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0213-2052/article/view/6212> (ultimo acceso: 21/08/2024).
- Iriarte Goñi, A. (2002): *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid, Akal.
- Jung, C. G. (2002): *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, vol. 9/1, Madrid, Trotta.
- López Austin, A. (1983): «La construcción de la memoria», en *La memoria y el olvido. Segundo simposio de historia de las mentalidades*, México, INAH: 75-79.
- Kirk, G. S. (1990): *El mito: Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1987): *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- May, R. (1992): *La necesidad del mito*, Barcelona, Paidós Ibérica.
-

- Molas Font, M. D. (2006a): «Las violencias contra las mujeres en la poesía griega: de Homero a Eurípides», en *La violencia de género en la Antigüedad*, Madrid, Instituto de la Mujer: 33-60.
- Molas Font, M. D. (2006b): «Matrimonio y violencia en la ciudad-Estado griega patriarcal», en *La violencia de género en la Antigüedad*, Madrid, Instituto de la Mujer: 77-95.
- Moreno Rodríguez, R. M. (1995): «La ideación científica del ser mujer. Uso metafórico en la doctrina galénica», *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 15: 103-149.
- Moreno Sardá, A. (1988): *La otra 'Política' de Aristóteles. Cultura de masas y divulgación del arquetipo viril*, Barcelona, Icària.
- Mosse, Claude 1990: *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, Nerea.
- Orduña Fernández, E. (2017): *Estética y violencia en la literatura del norte de México*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez Miranda, I. (2007): «Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito», *Foro de Educación*, 9: 267-278.
- Pérez Miranda, I. (2009): «Mito, género y “paideia”. Reflexiones desde la Historia Antigua», *Foro de Educación*, 11, pp. 241-247.
- Plinio El Viejo (2003): *Historia Natural. Libros VII-XI*, Madrid, Gredos. Edición coordinada por Ana Moure Casas.
- Plinio El Viejo (2007): *Historia Natural. Libro XXVIII*, Madrid, Cátedra. Traducción de J. Cantó, I. Gómez Santamaría, S. González Marín y E. Tarrío.
- Pomeroy, S. B. (1999): *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Ediciones Akal.
- Rivera Garza, C. (11/05/2010). «Perra brava», disponible en <http://alfredogodinezycia.blogspot.com.es/2010/05/perra-brava-diariomilenioopinion.html> (último acceso: 21/08/2024).
- Ruiz Sola, A. (2005): «Las heroínas griegas: trasvase cultural», en Nieto Ibañez, J. M. (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina. XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, Universidad de León: 123-142.
- Valenzuela Arce, J. M. (2003): *Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura en México*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Zaragoza Gras, J. (2006): «La mujer como sujeto pasivo de la literatura griega», en *La violencia de género en la antigüedad*, Madrid, MTAS: 10-32.
-

SOBRE LOS AUTORES

Irene Rodríguez Fernández

Es contratada FPI en la Universidad Autónoma de Madrid, donde se graduó en Antropología Social y Cultural en 2022. Realizó el Máster en Antropología Aplicada, Salud y Desarrollo en la Universidad de Salamanca en 2023. Ha realizado investigaciones y trabajo de campo en la comunidad indígena de Ipetí Emberá (Panamá) gracias a la ayuda de la Universidad de Salamanca, al Instituto de la Mujer de Panamá y a la Asociación de Mujeres Artesanas de Ipetí Emberá (AMARIE) y ha publicado trabajos sobre género, medicina y prejuicios, violencia obstétrica, narrativas menstruales y la imagen de la mujer en los cuentos populares.

ORCID: orcid.org/0009-0002-4288-6914

José María Rodríguez Santos

Es Profesor Titular de la Universidad Internacional de La Rioja y Profesor Honorario de la Universidad Autónoma de Madrid en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Sus principales líneas de investigación son los géneros literarios, con especial atención al género criminal sobre el narcotráfico, la teoría de la ficción y los estudios sobre la Retórica Cultural y el monólogo cómico.

ORCID: orcid.org/0000-0002-3319-9648

Contact information:

Correo electrónico: