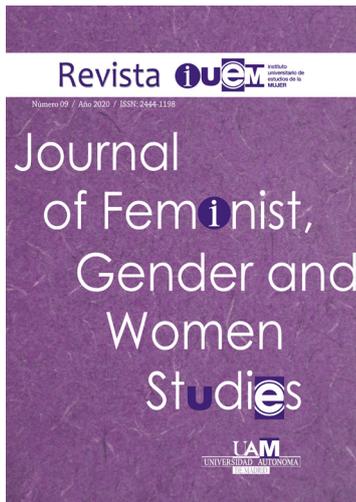


Revista **iuem** instituto  
universitario de  
estudios de la  
MUJER

Número 09 / Año 2020 / ISSN: 2444-1198

Journal  
of Feminist,  
Gender and  
Women  
Studies

**UAM**  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID



# JOURNAL OF FEMINIST, GENDER AND WOMEN STUDIES

Edita: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer (IUEM)

Universidad Autónoma de Madrid

ISSN: 2444-1198

Número 09, DOI: <https://doi.org/10.15366/jfgws2020.9>



*Editora / Editor*

Pilar MONTERO LÓPEZ

*Editora Invitada / Guest Editor*

Rosario LÓPEZ GREGORIS

*Consejo Editorial / Editorial Committee*

Luis Enrique ALONSO

Elena BELTRÁN

Violeta DEMONTE

M<sup>a</sup> Ángeles DURÁN

M<sup>a</sup> Ángeles ESPINOSA

Pilar FOLGUERA

Cristina GARCÍA

Rosario LÓPEZ GREGORIS

Virginia MAQUIEIRA

M<sup>a</sup> Jesús MATILLA

Gerardo MEIL

Alfonso de MIGUEL

Esperanza MÓ

Otilia MÓ

Amparo MORENO

Pilar PÉREZ CANTÓ

Pilar TOBOSO

M<sup>a</sup> Jesús VARA

*Consejo Técnico / Technical Committee*

Hugo MARTÍN ABAD

Ana Isabel MORA URDA

Dirección postal de la revista / Journal's postal address

Instituto Universitario de Estudios de la Mujer

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

Módulo VI planta baja

C/ Francisco Tomás y Valiente, 5

28049 – Madrid (Spain)

Correo electrónico / e-mail: [revista.iuem@uam.es](mailto:revista.iuem@uam.es)



**NÚMERO 9: RECEPCIÓN DE PERSONAJES FEMENINOS EN EL MUNDO CLÁSICO**  
*ISSUE 9: RECEPTION OF FEMALE CHARACTERS IN THE CLASSICAL WORLD*

Nota de la coordinadora <i>A note from the coordinator</i> Rosario LÓPEZ GREGORIS . . . . .	1
El homoerotismo en el círculo de Diana. Reflejo y uso en Virgilio y Ovidio <i>Homoerotism in Diana's circle. Evidence and use in Virgil and Ovid</i> Berta GONZÁLEZ SAAVEDRA y María del Val GAGO SALDAÑA . . . . .	3
La recepción lésbica de la amazona: el caso <i>Wonder Woman</i> <i>Amazon lesbian reception: the case of Wonder Woman</i> Sara PALERMO . . . . .	11
Dido, reina de Cartago, un modelo actual de liderazgo femenino <i>Dido queen of Carthage, a current model of feminine leadership</i> José María PELÁEZ MARQUÉS . . . . .	23
El mito de Perséfone y el conflicto de la maternidad en <i>Mother love</i> , de Rita Dove <i>The myth of Persephone and the conflict of motherhood in Rita Dove's Mother love</i> Cristina SALCEDO GONZÁLEZ . . . . .	33
Diosas de la Antigüedad y cultura contemporánea: la recepción de la Isis grecorromana en la Sociedad Teosófica y el paganismo contemporáneo <i>Goddesses from Antiquity and contemporary culture: the reception of the Graeco-Roman Isis in the Theosophical Society and contemporary paganism</i> Carlos SÁNCHEZ PÉREZ . . . . .	41
Reseña bibliográfica <i>Libro: La cólera</i> , de Santiago García y Javier Olivares Helena GONZÁLEZ VAQUERIZO . . . . .	49
Reseña bibliográfica <i>Libro: Circe</i> , de Madeline Miller Cristobal MACÍAS . . . . .	51
Reseña bibliográfica <i>Libro: El silencio de las mujeres</i> , de Pat Barker José María PELÁEZ MARQUÉS . . . . .	55
Reseña bibliográfica <i>Libro: Yo, Julia</i> , de Santiago Posteguillo Rosario LÓPEZ GREGORIS . . . . .	57



## Nota de la coordinadora

*A note from the coordinator*

Rosario López Gregoris<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Departamento de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, España.

Esté número (9) está consagrado al mundo clásico, como el anterior, pero desde una perspectiva completamente distinta, puesto que está compuesto de trabajos que analizan el uso de figuras o ideas del mundo antiguo para explicar o hablar de otro momento histórico. Este tipo de trabajos pertenecen al ámbito de la Recepción Clásica, novedoso acercamiento que descubre formas de pensamiento, identidades u orientaciones sexuales a lo largo de la historia cultural de Occidente mediante el pretexto del uso del mundo clásico. Por poner un ejemplo evidente, las llamadas películas de romanos o superproducciones hollywoodenses no pretendían retratar el Imperio romano (o, al menos, no era ese su objetivo primordial), sino hablar del imperialismo estadounidense, que en algunos momentos se ha sentido heredero ideológico de Roma.

En realidad, se trata de una forma de apropiación del mundo antiguo, no solo de Grecia y Roma, para vehicular ideas propias con el fin de explicar las particularidades culturales de cada época. La Recepción Clásica es complementaria a los estudios de tradición, porque permite una exploración de las relaciones que cada época ha entablado con el mundo clásico y, a su vez, una reflexión sobre cómo cada momento, país o grupo social ha modificado o renegociado esas relaciones. Se trata de un enfoque que pone su interés no tanto en el mundo clásico *per se*, sino en la utilización ideológica que se hace de él.

Este tipo de estudios, aunque muy difundidos en el mundo académico anglosajón, aún no han tenido el reconocimiento ni el interés que, creemos, merecen. En parte por desconocimiento (no es tan obvio pasar del paradigma de la herencia al de la apropiación y las implicaciones que ese cambio supone) y en parte por desinterés (los clasicistas consideran este enfoque ajeno a su área de conocimiento). La consecuencia final es que en la producción científica nacional hay escasa presencia de trabajos de recepción. Y eso, a pesar de que vivimos una vez más un auge espectacular del mundo clásico, cuya presencia va más allá de la cultura de élite y se ha incorporado con fuerza y sentido propio en la cultura de masas, la cultura de la calle y la cultura oral: de este modo, Homero pasa a ser de todos, no solo del mundo erudito, y por tanto se puede utilizar en cualquier soporte y para cualquier creación cultural moderna (véase en el apartado de reseñas el comentario al cómic *La cólera* para ver la capacidad de expansión que tienen los referentes clásicos); o la creación del artefacto cultural más determinante de la historia occidental, el libro, tantas veces dado por muerto en esta época del reinado de lo digital, se ha convertido en un tema de lectura apasionante y espectacularmente popular de la mano del ensayo, recientemente galardonado con el Premio Nacional de Ensayo de 2020, *El infinito en un junco*. Su autora, Irene Vallejo Moreu, ha sabido dar voz en español a esa nueva corriente de pensamiento ecléctico y generoso, que combina lo antiguo con lo moderno, lo universal con lo personal, a través de un género, el ensayo, que se deshace de su etiqueta de “culto” y se populariza con la mirada femenina de su autora, como también ha ocurrido en Reino Unido de la mano de Mary Beard.

Los trabajos que se presentan en este número recogen esa manera de análisis; así, el de Berta González y María del Val Gago se centran respectivamente en dos figuras míticas secundarias, Camila y Calisto, como formas desgraciadas de romper con el patriarcado, al asumir una afectividad homoerótica alejada del imperativo patriarcal. Subyace la pregunta de si procede de la formulación elusiva de los amores lésbicos que proponen estos mitos la costumbre cinematográfica o serial moderna de matar a la lesbiana de turno.

El trabajo de Sara Palermo es una reflexión sobre la evolución y uso de un icono femenino del cómic estadounidense, el de Wonder Woman. Basado en el modelo de las míticas Amazonas, este personaje ha sufrido varias resignificaciones por parte de distintos colectivos entre los que destaca el lésbico, que ha visto en ella y en sus relecturas en cómic un referente para legitimar su identidad sexual.

El trabajo de José María Peláez presenta un enfoque inusitado en los Estudios Clásicos, al aplicar a los héroes antiguos parámetros del liderazgo moderno; además, en este caso, el análisis del tipo de liderazgo se emplea sobre la

figura femenina de la reina de Cartago, Dido, frente al liderazgo representado por el héroe nacional romano, Eneas, protagonistas ambos de una encendida y desgraciada historia amorosa en el libro IV de la *Eneida*, de Virgilio. El trabajo compara estas dos distintas formas de liderazgo y los resultados se ven notablemente influidos por el sesgo de género.

Por su parte, Cristina Salcedo propone, a partir del poemario de Rita Dove, un análisis de las relaciones materno-filiales del mito de Perséfone y Deméter. La autora recuerda las interpretaciones clásicas del mito para luego adentrarse en una lectura matizada, mucho más realista y conflictiva, del vínculo entre madres e hijas propuesto en los poemas.

El último trabajo, cuya autoría es de Carlos Sánchez, repasa primero las características de la diosa grecorromana Isis, muy popular entre los romanos, da cuenta luego de la pervivencia de esta figura en algunas corrientes religiosas modernas, para terminar con la recepción de Isis en la Sociedad Teosófica, fundada por Helena Blavatsky en 1875 en busca de la sabiduría oculta, antecedente de otras muchas formas de religiosidad actuales.

Se cierra el número con cuatro reseñas de obras recientes que ilustran, precisamente, este auge del mundo clásico, que, como decía, sirve para hablar de nuestros problemas. *La cólera* (Santiago García y Javier Olivares, 2020) habla de la equívoca identidad sexual de Aquiles y también de los frutos de su ira en una sociedad egoísta, ciega y militarizada. *Circe* (Madeline Miller, 2019) recrea la difícil lucha de una divinidad menor para encontrar su identidad en un universo divino y cruel, hasta que finalmente consigue labrarse su fama de mujer poderosa (hechicera) dentro del mundo de los hombres. *El silencio de las mujeres* (Pat Barker, 2019) es un durísimo alegato en contra de la violencia que se ejerce sobre las mujeres en conflictos bélicos, y universaliza el dolor que sufren las cautivas troyanas en el campamento griego durante el asedio de Troya. Por último, *Yo, Julia* (Santiago Posteguillo, 2019) es el único libro de tema romano; relata el ascenso al poder de Septimio Severo gracias a la inteligencia y artimañas de su esposa, Julia Domna. Esta mujer es retratada como una advenediza llegada a Roma, pero que se hizo valer en un mundo militarizado, jerarquizado y machista por su ambición y, según el autor, por la pasión que imperó en el matrimonio que formó con Septimio.

Cada uno de los trabajos y también las reseñas han sido específicamente seleccionados y evaluados para este volumen; la recepción del mundo clásico es el enfoque principal del proyecto en que se enmarca este número, al que pertenecen también algunas y algunos de sus colaboradores: "*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*" (Ref. PID2019-107253GB-I00).

Rosario López Gregoris  
Coordinadora del volumen



## El homoerotismo en el círculo de Diana. Reflejo y uso en Virgilio y Ovidio

*Homoerotism in Diana's circle. Evidence and use in Virgil and Ovid*

Berta González Saavedra<sup>1,@</sup> y María del Val Gago Saldaña<sup>2,@</sup>

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> Universidad de Alcalá.

@ Autor/a de correspondencia: bertagon@uam.es, mval.gago@uah.es

Recibido: 20/03/2020

Aceptado: 28/05/2020

### Resumen

Teóricamente, adscribir una determinada afectividad a los personajes mitológicos de unas tradiciones tan alejadas de la nuestra, al menos en el tiempo, es considerado un error de anacronismo. Sin embargo, en el estudio que nos ocupa, recogemos los testimonios literarios que narran dos episodios ligados al círculo de la diosa Diana: por un lado, Camila en *la Eneida* de Virgilio, la intrépida guerrera consagrada por su padre a Diana, que muere asesinada por un soldado troyano; y, por otro lado, Calisto en los *Fastos* y las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las vírgenes consagradas a Diana que es violada por Júpiter tras la metamorfosis de este en la diosa cazadora; Calisto será expulsada del círculo de Diana cuando se descubra que ha quedado embarazada tras la violación. En ambos personajes encontramos elementos que pueden hacernos pensar en la existencia de homoerotismo femenino en dicho ambiente religioso.

Partiendo de los textos de Virgilio y Ovidio trataremos de reconstruir el contexto en el que ese homoerotismo se practicaba y, además, propondremos una lectura crítica de los pasajes, para comprobar cómo el personaje de Camila, que está dentro de este círculo de Diana, es utilizado como un estereotipo de mujer que no se adapta al canon establecido por el patriarcado y cómo muere por eso. Por otra parte, veremos cómo en el mito de Calisto, la diosa y el resto de las muchachas de su círculo son consideradas excesivamente crueles cuando Calisto, al quedar embarazada, entra dentro del canon mencionado y ellas la repudian. Es decir, la inadaptación a las normas del patriarcado por parte de las mujeres del círculo de Diana queda representada en estas obras como una conducta que no se ha de dar en la mujer romana de época augustea y es por ello por lo que se critica y se castiga de manera ejemplar.

**Palabras clave:** homoerotismo femenino, Roma antigua, Literatura latina.

### Abstract

Theoretically, it has been considered an anachronistic mistake to ascribe a close affectivity to the mythological characters of traditions which are so remote from ours, at least regarding time. However, in the present study we are dealing with, we will use literary attestations where two episodes related to Diana's circle are told: on the one hand, Camille in Virgil's *Aeneid*: the fearless warrior who was consecrated to Diana by his father and who dies killed by a Trojan soldier. On the other hand, Callisto in Ovid's *Metamorphoses* and *Fasti*, one of the maidens consecrated to Diana who was raped by Jupiter, after his transformation into the hunter goddess; Callisto will be expelled from the Diana's circle when it will be discovered she is pregnant because of the rape. In both characters we can find elements that make us think about the existence of feminine homoerotism in such a religious environment.

Starting from the classical texts of Virgil and Ovid, we will try to restore the context in which homoerotism was practiced and we will suggest a critical lecture of these episodes. We will confirm that Camilla's character, part of the Diana's circle, is used as a woman stereotype that does not fit in the women canon established by patriarchy and that is the reason of her death. On the other hand, we will verify that in Callisto's myth, not only the goddess but also the rest of the maidens of the circle are considered as extremely cruel, when Callisto, being pregnant, becomes a canonical woman according to patriarchy, so they repudiate her. To sum up, unadaptability to the patriarchal rules by women of the Diana's circle is represented in these works as an incorrect behaviour that Roman women of the Augustean time must not carry, and for it they are criticized and punished.

**Keywords:** female homoerotism, ancient Rome, Latin Literature.

## INTRODUCCIÓN

Explorar la afectividad femenina en la Antigüedad es una tarea ardua debido, principalmente, a dos factores: durante muchos años los estudios sobre el mundo antiguo han estado en manos de hombres y los autores de los textos que se nos han transmitido también han sido hombres en su gran mayoría. Todo esto provoca que la imagen que tenemos de las mujeres tanto de Grecia como de Roma en el mundo antiguo está sesgada por una perspectiva androcéntrica que las ha relegado a un segundo plano (Rabinowitz, 2002: 2). Sin embargo, desde los años ochenta, estudiosas como Eva Cantarella<sup>1</sup> se han dedicado a reconstruir cómo habría podido ser la vida de las mujeres y, en concreto, su sexualidad y afectividad. La base usada para estas reconstrucciones ha sido, principalmente, el uso de los textos clásicos, en los que los autores reflejaban su parecer sobre la vida sexual de las mujeres. Sin embargo, uno de los sesgos principales de este tipo de estudios es que carecen de una lectura crítica de los datos, es decir, no tienen en cuenta el contexto patriarcal en el que se han escrito y se han transmitido. Por tanto, si queremos reconstruir la afectividad de esas mujeres, nuestra labor es la de identificar la ideología que hay detrás de quienes han escrito y de quienes escribimos ahora, para poder determinar en qué medida esta ideología condiciona el texto. Tal y como apunta Katz (1992: 97) en su estudio sobre la ideología en la historia de las mujeres griegas: “This [history of women] can only be achieved, not by dismissing as outdated what has gone before, but by exposing the ideological foundations of a hegemonic discourse that has dominated the discussion of ancient women, and that continues to make its powerful influence felt in the discussion of women generally as part of civil society at the present moment in history.”

### Metodología

Para el presente estudio hemos seleccionado los pasajes que cuentan las vicisitudes de dos personajes femeninos, Camila y Calisto, que tienen en común estar consagradas a la diosa cazadora de la mitología latina, Diana. Estos aparecen en varias obras de la literatura latina de época clásica, del período augusteo, principalmente la *Eneida* de Virgilio y los *Fastos* y las *Metamorfosis* de Ovidio. Con el fin de discernir cómo el patriarcado ha determinado tanto la narración de las historias como la transmisión de las mismas, seguimos el modelo de análisis propuesto por Kate Millet en su obra *Política sexual* (Millet, 2017<sup>2</sup>). Esta obra, que vio la luz a finales de los años sesenta, es un ensayo teórico, con una plasmación práctica en varias obras literarias, sobre el reflejo que tiene la dominación del sexo masculino sobre el femenino en la esfera política. Tal y como recoge en el capítulo 2 (Millet 2017, 69 y 70): “[U]n examen objetivo de nuestras costumbres sexuales pone de manifiesto que constituyen, y han constituido en el transcurso de la historia, un claro ejemplo de ese fenómeno que Max Weber denominó

*Herrschaft*, es decir, relación de dominio y subordinación. [...] Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder”. Sobre el significado del sexo en el contexto político<sup>2</sup> vemos que el primero tiene un reflejo en el segundo en cuanto a que “[e]l coito no se realiza en el vacío; aunque parece constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmo representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura”. Por tanto, siguiendo su modelo de análisis, iremos desgranando los pasajes (al igual que hace ella en la primera parte del libro y en la última), y evidenciando cada rasgo que responde a una visión patriarcal de las historias de los personajes seleccionados, para ver cómo son tratadas Camila, Calisto y las otras mujeres pertenecientes al círculo de Diana, con el fin de determinar en qué medida su afectividad (el posible homoerotismo u otros rasgos) son concebidos por los autores que escribieron esos pasajes.

### Homoerotismo en Roma en época augustea

Tal y como postula Rabinowitz (2002:3), el término “homoerotismo” sugiere la posibilidad del deseo sin consumación, mirando más allá de la sexualidad genital a la que se refiere “homosexualidad” e incluye un campo más amplio de relaciones que este último. Además, como apunta Boehringer (2011: 154), ya se ha establecido desde hace tiempo que las categorías sexuales actuales no encajan con las del mundo antiguo. Sin embargo, tal y como ella recoge (Boehringer 2011: 159 y siguientes), las primeras relaciones homoeróticas presentes en la literatura latina son las plasmadas en personajes extranjeros en Ovidio: Safo (*Heroidas* XV) e Ifis (*Metamorfosis* IX, 666 y siguientes). En ambos relatos vemos cómo el fin tanto de Safo como de Ifis es una adaptación a la norma: Safo ya no se enamora de mujeres y es un hombre el que le roba definitivamente el corazón; Ifis es transformada en muchacho para que pueda consumir su amor. Boehringer argumenta que no hay que hacer una lectura homofóbica de estas dos historias ya que la finalidad de las obras ovidianas no es moralizante, aunque nota que los pasajes en los que se narra homoerotismo masculino son tratados de forma distinta. Las otras menciones pertenecen a épocas que exceden nuestro estudio.

En cuanto a la época en la que circunscribimos nuestro estudio, consideramos el período que va desde la conmemoración de Octaviano como Augusto (27 a.C.), como fecha *post quam* para la redacción de la *Eneida*, hasta el exilio de Ovidio (8 d.C.), año en el que también se publicaron las *Metamorfosis*. Uno de los objetivos de Augusto fue el de restaurar la imagen ideal de la antigua familia romana y, para ello, se propuso regular desde el Estado la vida sexual. El culmen de esta regulación es la promulgación la *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (en vigor desde el 18 a.C.), (Jacobs 2015: 281, recogiendo las apreciaciones ya hechas por otros autores), pues tipificaba como *adulterium* las relaciones sexuales extramatrimoniales y como *stuprum* las relaciones en las que quienes participan no podrían unirse en matrimonio, mientras que la costumbre existente hasta el momento estipulaba que estos asuntos permanecían en la

1 Piénsese que la primera obra de Eva Cantarella a este respecto es del año 81 (Cantarella, 1981).

2 Entendemos político, tal y como recoge Millet (2017: 68), como “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control del otro grupo”.

esfera privada y ahí se castigaban y regulaban (Jacobs 2015: 281).

Por razones obvias, dentro de esta tipificación no entran las relaciones homoeróticas femeninas, que no conllevaban ni una alteración de una relación matrimonial ni eran consideradas como tal “relaciones sexuales”, al no haber penetración de ningún tipo<sup>3</sup>. Sin embargo, siguiendo a Jacobs (cf. *supra*), nos hallamos ante una época en la que el Estado tiene potestad para regular la actividad sexual de Roma y veremos cómo esto se refleja en los textos que narran las historias de Calisto y Camila.

### El culto de Diana

La divinidad de Diana no es considerada como una de las más antiguas y originales de Roma, pues hasta el siglo VI a.C. no se introdujo su culto en la ciudad. A principios del siglo IV, en tiempos del rey Servio Tulio (cf. Tito Livio I, 45), fue construido su templo en el Aventino y a lo largo de este siglo su culto se había sincretizado totalmente con el de la diosa griega Ártemis.

En época augustea se consideraba una de las divinidades más importantes del panteón y a ella –junto al dios Apolo, su hermano gemelo– dedicó el poeta Horacio su *Carmen saeculare*, un himno compuesto por encargo del propio emperador Augusto en el 17 a. C. (Horacio, *Carmen Saeculare*, 1-2 y 33-36):

“¡Oh Febo y Diana, soberana de los bosques, gloria brillante del cielo, oh siempre venerables y venerados! [...] Guardado tu dardo, Apolo, escucha, afable y sereno, a los jóvenes que te suplican; reina bicorne de las estrellas, Luna, escucha tú a las muchachas”.

Diana ejerce su protección sobre la caza, los montes y la vida salvaje, así como sobre las parturientas, pues en su identificación con la Luna se la relaciona con el ciclo femenino. Siguiendo la clasificación de Hubbard y Doerfler (2014: 170 y siguientes), Diana (Ártemis en su estudio) es la diosa que representa la eterna juventud junto a su hermano, y se dedica a la actividad de la caza, asociada con ritos de paso a la edad adulta que, como todos, supone segregación por sexos. Por eso se muestra cruel y vengativa en la defensa de su castidad y de la de sus compañeras; esto se refleja muy claramente en el mito de Acteón, que es devorado por sus propios perros, castigado por Diana por haber violado el espacio en el que ella se bañaba con sus ninfas (cf. Ovidio, *Metamorfosis*, III 138-252). Tal y como recoge Simons (1994), esta imagen de Diana como diosa de lo femenino, de la luna, empoderada y con una sexualidad autónoma, ya se utilizaba desde época renacentista en algunas pinturas para hacer referencia a relaciones de *donna con donna*; es decir, ese ambiente segregador en el que la masculinidad no puede entrar es visto como un espacio para el homoerotismo femenino ya en el Renacimiento.

## CAMILA

### Introducción al personaje

En primer lugar, pasamos a describir y contextualizar el personaje de Camila. Es una guerrera que capitanea uno de los ejércitos a los que se enfrenta Eneas en su conquista del Lacio. Aparece por primera vez en los últimos versos del libro VIII de la *Eneida* (803-817), la última en el catálogo de los aliados de Turno, el principal rival de Eneas en esta parte del relato épico. No vuelve a aparecer hasta el libro XI, en el que, antes de ir a la batalla, la diosa Diana cuenta a Opis, compañera de Camila, cuál es la historia de Camila y anticipa su final trágico (versos 532 y siguientes). En la segunda parte del canto, subida a su caballo y también a pie, se dedica a matar troyanos y aliados de Eneas, hasta que Arrunte la mata de un flechazo (799-804). La pertenencia de Camila al círculo de Diana no se plasma solo en la narración de la diosa a Opis, cuando le cuenta que Camila había sido consagrada por su padre (XI 557-570), sino en la venganza contra Arrunte que tanto Diana como Opis ejecutan tras el asesinato de Camila (XI 834 y siguientes).

Siguiendo el análisis que hace de este personaje Cristóbal (1988), está claro que el modelo de Virgilio para Camila son las amazonas, aunque no solo. En efecto, Virgilio habría tratado de plasmar en el personaje de Camila, en concreto, la participación que tienen las amazonas en la Guerra de Troya (Cristóbal 1998: 47), tal y como se narra en el relato épico que seguiría a la *Ilíada*, que no nos ha llegado, pero del que tenemos tanto su título como su autor y su argumento: la *Etiópide* de *Arctino* (Mayor 2014: 288). Sin embargo, Virgilio dota a Camila y a sus compañeras de un velo itálico, como se ve en los nombres que tienen: Tarpeya, Camila, y Tula (Ribero García et al. 2011: 113, nota 228). Sin embargo, Opis tiene un nombre de resonancia oriental, que quizá enlace con ese relato tanto de las amazonas como de la diosa Ártemis, que proviene de países situados en el oriente mediterráneo.

### Camila como personaje híbrido

Aunque no tengamos una mención explícita de la actividad afectiva de Camila, sí que tenemos otros rasgos que nos hacen considerar el tratamiento de este personaje como el de un ser híbrido, monstruoso, fuera de la norma. He aquí algunos de ellos:

- En primer lugar, en la presentación del personaje ya aparece como una *bellatrix* (VII 805), una “guerrera”<sup>4</sup>, caracterizada por sus veloces pies, que rechaza las artes de Minerva. Si pensamos que en la Tríada Capitolina está Minerva, el hecho de que Camila rechace sus artes es un indicio de que este personaje no encaja en los ideales de mujer romana.

- Otros de los apelativos que le atribuye Virgilio son “espantable doncella” (*horrenda*<sup>5</sup> *uirgo*, XI, 507, expresando

4 Según la traducción de Ribero García et al., que nos servirá para citar la *Eneida* de Virgilio a partir de ahora.

5 Es curioso que este adjetivo, que también se aplica a Juno (VII, 323), provenga de la lexicalización de gerundivo del verbo *horreo* (OLD s.v.), pero que haya adquirido un sentido activo (‘causar horror’), frente a la diátesis pasiva que tienen los gerundivos (‘ha de ser temida’).

3 Cabe señalar la controversia ficticia recogida por Séneca el Viejo (*Contr.* 1. 2. 23) en la que se narra que un marido descubre a su esposa con otra mujer en la cama y asesina a la intrusa. La controversia radica en si el marido tenía derecho a matarla o no.

el parecer de Turno), “infeliz Camila” (*infelix*<sup>6</sup> Camilla, XI, 563), “áspera doncella” (*aspera uirgo*, XI, 664) y “enfurecida” y “furibunda” (XI, 709 y 762, que se corresponden con el adjetivo *furens*), en absoluto atribuidos a un personaje cuyo comportamiento es el esperado (por ejemplo, la princesa Lavinia).

- Ella misma es consciente del deshonor que supone morir en el campo de batalla a manos de una mujer, pero se siente ofendida si es menospreciada, como se puede comprobar en su reacción tras la increpación de Auno (XI, 705-707). Como notan Ribero et al. (2011: 116, nota 246), esta misma actitud también la tienen Juno (VII 291) y Dido (IV 697), quienes, encendidas por el *furor* (como hemos notado anteriormente también en la construcción *furens uirgo*), tienen comportamientos que no son propios de su sexo. El adjetivo *furens* hace referencia a alguien que está fuera de sí y se atribuye a hombres y a seres inanimados, irracionales<sup>7</sup>, además de atribuirse a mujeres que se dejan llevar por sentimientos desmesurados<sup>8</sup>. En este caso creemos que la atribución de la cualidad expresada por el adjetivo *furens* a Camila corresponde a una asimilación de esta con el resto de colegas guerreros, no con una actitud que podríamos calificar como “histérica”, que correspondería a Juno y a Dido.

- Nótese que a partir del verso 725 del libro XI Júpiter pone orden en escena al ver que Camila está masacrando a los compañeros de Eneas en la batalla y, en el discurso para incitar a Tarcón, hace referencia al hecho de que es una mujer la que vence (XI, 734). Es entonces cuando Arrunte persigue a Camila para darle muerte (como a Patroclo), pero ella, cegada por el deseo de los oros que porta Cloreo, no es capaz de percibir la presencia del troyano (“seguía ciega, y despreocupada a través de toda la fila se abrasaba en femenino amor por botín y despojos”, XI 781-782). Por tanto, la muerte de Camila está relacionada con el restablecimiento de la normalidad de género, tras acabar con la desviación, tal como apunta Keith (2000: 130).

- Además, su muerte, lejos de estar provocada por la flecha de Arrunte, está relacionada con el deseo femenino por los oros y la púrpura, tal y como hemos resaltado en los versos 781 y 782 recién citados, pues Camila se despista siguiendo la vestimenta de Cloreo y por eso no percibe que Arrunte la sigue para asaetearla. Este, cuando lanza su flecha, pide a Apolo: “concede, padre, que este desdoro por nuestras armas sea aniquilado” (XI 789); asimismo la llama “peste terrible” (verso 793).

Pese a todo lo expuesto hasta aquí, Virgilio separa su opinión sobre Camila de la que tienen sus personajes, pues el adjetivo *uirago* nunca lo aplica a Camila, mientras que sí lo hace con Juturna, la hermana de Turno (XII, 468).

6 Este adjetivo también se aplica a Amata y a Dido (VII, 376), anticipando a Camila que también tendrá un final trágico, como sus antecesoras.

7 Siguiendo la tradición greiga, *furens* sería un ser que ha perdido el control, al estar dominado por la divinidad. Esta interpretación de la locura griega, se recoge en la cultura latina con el término *furor*, tal y como apunta López Gregoris (2000)

8 Tras una búsqueda en *Perseus Under Philologic* vemos que otros personajes que reciben este calificativo en el poema virgiliano son Pentésilea (I, 491), Casandra (II, 345), Neoptólemo (II, 499), Eneas (II, 771 y X, 604), Andrómaca (III, 313), Sergesto (V, 202), la Sibila de Cumas (VI, 100 y 262), Amata (VII, 350), Hércules (VIII, 228), Mecencio (VIII, 489), Turno (IX, 691, XI, 486 y 901), Lúcano y Liger (X, 578) y Juno y Dido en varias ocasiones.

## La afectividad de Camila<sup>9</sup>

Lo interesante de Camila no es tanto su afectividad, que según Virgilio es inexistente (no en vano se refiere a ella como *uirgo* todo el tiempo, es decir, “doncella”). Esto no nos ha de extrañar, dado el carácter de “todos los públicos” y “propagandístico” de la *Eneida*, por una parte y, por otra, la invisibilidad del homoerotismo femenino por parte del patriarcado, tal y como hemos adelantado en la introducción. No obstante, no hay que pasar por alto un detalle que Virgilio nos deja cuando Camila muere: llama a *Acca soror* (XI 823), que no hemos de entender literalmente como un término de parentesco (“hermana”, como sí traducen L. Ribero García et al.), sino como referencia a una mujer de la misma comunidad y amante (tal y como se recoge en el OLD, s.v. primera acepción, letra *d.* con cita de este pasaje de la *Eneida* como ejemplo).

En definitiva, la *uirgo* Camila aparece en la *Eneida* como un personaje que no ha tenido relaciones sexuales con hombres, pero hay que tener en cuenta que en el imaginario grecolatino las Amazonas, inspiradoras de Camila, no son personajes asexuales, sino que, además, son vistas como una amenaza a la virilidad por sus actuaciones en el plano bélico, por lo cual son calificadas como *antianeirás* (Iriarte 2002: 149); por tanto, nos inclinamos a pensar que Camila también goza de una afectividad homoerótica dentro de su ejército de mujeres. Y esta sensualidad, de hecho, si atendemos a su muerte, vemos cómo se plasma cuando Camila luce un seno y la flecha lo penetra, lo que podría interpretarse como una pérdida de su virginidad, tal y como se indica en la entrada referida a la sexualidad en la *Virgil Encyclopedia* (Thomas y Ziolkowski, 2014: s.v.), o como una muestra de la imposición del dominio patriarcal final, dado que simbolizaría una violación.

## CALISTO

### Introducción al personaje

De la ninfa Calisto tenemos más menciones en la literatura que del personaje anterior: cuenta el mitógrafo Eratóstenes (siglo III-II a.C.) que “era hija de Licaón y que vivía en la región de la Arcadia, y que se dedicaba a cazar las fieras del monte como compañera de Ártemis. Fue seducida y embarazada por Zeus, aunque consiguió que Ártemis no lo advirtiera; más tarde, cuando estaba a punto de dar a luz, un día que se bañaba, la diosa se percató de su estado. La diosa se enojó con ella por ese motivo y la metamorfoseó en una fiera; y ella, bajo su nuevo aspecto de osa, dio a luz a Árcade... Fue perseguida por su propio hijo y por los habitantes de la Arcadia... Zeus la libró de morir en gracia a su antigua relación y la elevó al firmamento. Denominó a esta constelación Osa Mayor” (*Mitología del firmamento* 1, pp. 33-34). Eratóstenes ofrece en su relato las claves del mito, pero omite algo tan

9 La discusión sobre si se pueden ver actitudes homoeróticas en Camila quizá no tenga mucho sentido y quizá parezca un intento de ver cosas donde no las hay, en un empeño de sacar del armario a mujeres que, tal vez, nunca lo estuvieron. Sin embargo, quizá por el auge de la ultraderecha y quizá por un mero hartazgo, son numerosas las publicaciones que tratan de sacar a la luz afectividades que durante mucho tiempo han estado escondidas (véase Domenech 2019).

interesante como que Zeus sedujo a Calisto adoptando la forma de la propia diosa Ártemis, es decir, manteniendo una relación aparentemente homoerótica, según se verá más adelante.

Calisto era, de entre las ninfas que acompañaban a Diana en sus monterías, la más querida por la diosa. El poeta latino Ovidio en su obra *Fastos* (II, 155-160) así lo apunta y da cuenta además del juramento de castidad que Diana, como divinidad virgen, exigía:

“Entre las Hamadriades y la flechadora Diana tenía Calisto una parte del coro sagrado. Tocó ella el arco de la diosa y dijo: ‘Que el arco que toco sea el testigo de mi virginidad’. Cintia la felicitó y añadió: ‘Cumple el pacto que has hecho y serás la primera de mi comitiva’”.<sup>10</sup>

Pero Diana tiene un carácter vengativo y no duda en castigar a las traidoras, aunque, como en el caso de Calisto, su falta haya sido involuntaria. La ninfa se unió, sin saberlo, a Júpiter, quien, atraído por su belleza, se acercó a la esquiwa doncella adoptando las facciones de la propia Diana. Y bajo este disfraz el dios seductor dejó encinta a la incauta Calisto tras un encuentro erótico (homoerótico), descrito por el mismo Ovidio en *Metamorfosis*:

“Cuando Júpiter la vio cansada y libre de guardián... adopta el aspecto y el ropaje de Diana... y le da besos no suficientemente moderados y que no deben ser dados así por una doncella. Cuando intentaba contar en qué bosque había cazado, se lo impide él con un abrazo y se descubre no sin culpa. Por supuesto ella, por el contrario, cuanto puede una mujer, por supuesto pelea; pero ¿a quién podía vencer una muchacha o quién podía vencer a Júpiter? Él se dirige vencedor al elevado cielo: para ella son motivo de odio el bosque y la cómplice arboleda” (II, 423-439).

De manera absolutamente inmerecida, Calisto, víctima del engaño y del abuso de Júpiter, se avergüenza como si todo lo ocurrido fuera responsabilidad suya:

“¡Ay, qué difícil es no confesar en el rostro la culpa! Apenas levanta del suelo los ojos y no se pega al costado de la diosa, como antes solía, ni es la primera de todo el tropel, sino que calla y con su rubor da señales de su honra herida” (II, 446-450).

A pesar de que Calisto intentó disimular su estado de gravidez a toda costa, finalmente este se hizo patente en el transcurso de una de las actividades preferidas por Diana y sus ninfas, el baño después de la cacería. Calisto es obligada por sus compañeras a desnudarse y la hinchazón de su vientre deja patente el embarazo. De manera fulminante Diana castiga a su favorita, expulsándola de su séquito, tras echarle en cara su deshonra: “Hija perjura de Licaón, abandona la reunión de las vírgenes y no manches las aguas pudorosas” (*Fastos* II, 174-175). Proscrita y humillada, Calisto en completa soledad dará a luz un niño, de nombre Arcas<sup>11</sup>. Pero el tormento de la ninfa no terminó aquí, pues

Juno, la celosa esposa de Júpiter, se vengó del adulterio transformando a la desdichada ninfa en una osa. Así le dice Juno en los versos ovidianos:

“¡Claro, también te faltaba esto, adúltera, ser fecunda y que con tu parto se hiciese evidente el ultraje y se atestiguara la deshonra de mi Júpiter! No lo llevarás sin castigo, pues te quitaré esa figura con la que, insolente, te gustas a ti y con la que gustas a mi marido’... La agarró de los cabellos de la frente y la tendió en tierra boca abajo; alargaba ella sus brazos suplicante: los brazos empezaron a erizarse de negras cerdas y a curvarse sus manos y a alargarse en prensiles uñas y a hacer el papel de patas y la boca, alabada en otro tiempo por Júpiter, se deforma en grandes fauces; y, para que sus palabras y plegarias suplicantes no dobleguen los ánimos, se le arrebató la posibilidad de hablar: una voz colérica y amenazadora y llena de terror sale de su ronca garganta. Sus antiguos pensamientos permanecen y, atestiguando con su continuo gemido su dolor, levanta al cielo y a los astros sus manos tal como están y se da cuenta de la ingratitud de Júpiter, aunque no pueda decirlo” (*Metamorfosis* II, 471-488).

El hecho de que Calisto conserve la capacidad intelectual tras su metamorfosis en animal enfatiza su sufrimiento<sup>12</sup>. Ella, que otrora había sido amada por el dios supremo, que había dedicado su vida a cazar como “soldado de Febe”<sup>13</sup>, se ve ahora perseguida por las jaurías de humanas batidas y aterrada al toparse por los montes con otras fieras, olvidando que ella también es una de estas. Y queda aún un lance crítico en el desarrollo de esta funesta historia: el encuentro entre Arcas, ya quinceañero y aficionado también a la caza, y su madre:

“Ella se detuvo al ver a Arcas y pareció conocerlo. Él escapó y por su desconocimiento sintió miedo de la que tenía los ojos constantemente fijos en él y había estado a punto de herir con un dardo homicida el pecho de la que se alegraba de acercarse más. El todopoderoso lo impidió y a la vez quitó de en medio a ellos mismos y el crimen y a los que juntos arrebató un viento a través del vacío, los colocó en el cielo y los hizo constelaciones cercanas” (*Metamorfosis* II, 500-508).

Así, para evitar que Arcas matase a su propia madre, Júpiter los elevó a ambos a la bóveda celeste, convirtiendo a Calisto en la constelación de la Osa Mayor y a su hijo en Bootes o el Boyero, cuya estrella más resplandeciente es Arturo o Artofilace, que significa “el guardián de la osa”. Pero Juno no se sentía satisfecha, pues el catasterismo de su rival le parecía un honor indebido, por lo que encolerizada va a quejarse a Tetis, su nodriza, y a Océano, esposo de

sus habitantes se llamaron arcadios en lugar de pelasgos”. (Pausanias, *Descripción de Grecia* VIII, 4, 1)

12 Esta terrible circunstancia (*mens antiqua manet*) es común a otras metamorfosis animales, como la de Acteón (cf. *supra* 1.3) o la de Ió, quien, al igual que Calisto, fue seducida por Júpiter, transformada en ternera y atormentada a causa de los celos de Juno (*Metamorfosis* I, 583 ss.); y así también, por ejemplo, la de Lucio del Asno de oro de Apuleyo o la de Gregor Samsa en *Die Verwandlung* de Franz Kafka (1915).

13 El vocablo miles según el OLD (s.v.) también puede ser femenino y aquí vemos cómo Ovidio extiende la terminología militar a la tropa de las compañeras de Diana, un ejército de muchachas que escapan al tradicional papel que las mujeres desempeñaban en la sociedad grecorromana: “No era trabajo de esta suavizar la lana estirándola ni alterar sus cabellos con el peinado; después de que una fíbula había sujetado su vestido y una blanca banda sus descuidados cabellos y había cogido ya la pulida jabalina, ya el arco, era un(a) soldado de Febe...” (Ovidio, *Metamorfosis* II, 412-415).

10 Las Hamadriades son las ninfas de los árboles, aunque por extensión el término puede aplicarse a todas las ninfas de manera genérica; Cintia o Cynthia es un epíteto de Ártemis/Diana, de la que se decía que había nacido en el monte Kynthos, en Delos.

11 Arcas (o Árcade) acabó siendo el héroe epónimo de los arcadios tras suceder en el gobierno de la región a Níctimo, hijo de Licaón (y hermano, por tanto, de Calisto): “Después de morir Níctimo, Árcade, hijo de Calisto, recibió el reino. Introdujo el cultivo de los frutos que aprendió de Triptólemo y enseñó a hacer el pan y a tejer vestidos y otras cosas... Después de este rey la región se llamó Arcadia en lugar de Pelasgia y

esta. Por instigación de Juno, la Osa y Bootes no recibirán la autorización de Tetis para bañarse en Océano y, por tanto, habrán de orbitar por siempre alrededor del cielo sin poder bajar jamás del horizonte para refrescarse en sus aguas. Esta última asechanza de Juno contra Calisto explicaría por qué estas constelaciones nunca se ponen y son visibles durante toda la noche y todo el año en el hemisferio norte: son circumpolares.

Hasta aquí, el arbitrario y cruel destino de Calisto, la que fue más grata a Diana de todas sus compañeras; pero, como dice Ovidio, *nulla potentia longa est* (*Metamorfosis* II, 416).

### Relaciones homoeróticas en el círculo de Diana

La figura de Diana representa el ideal de mujer independiente, que es capaz de vivir en libertad y sin conocer varón. Eternamente joven, conservó su virginidad apartándose de la sociedad y evitando el contacto con los hombres. Además, va armada y no duda en utilizar su arco para defender su castidad<sup>14</sup>. En el himno que dedica a la diosa el poeta helenístico Calímaco se rememora cómo, siendo aún muy niña, pidió a su padre Zeus/Júpiter la sempiterna virginidad y también flechas, aljaba y arco para cazar, así como veinte ninfas “para que cuiden bien de mis sandalias y, cuando haya terminado de disparar mis flechas contra lince y ciervos, de mis veloces perros” (*Himno III*, 15-18).

Con ellas vive en las montañas, se interna en los bosques y busca lugares recónditos y fuentes de límpidas aguas donde bañarse juntas. Es razonable deducir que la afectividad y la sexualidad de estas féminas se desarrollara de manera natural entre ellas. El mismo Calímaco lo confirma entre los versos 185 y 225 del *Himno III*, que constituyen un auténtico catálogo de las ninfas amadas por la diosa: “Sobre todas amaste a Britomartis, hábil con el arco, matadora de ciervos... Elegiste a Cirene por compañera y en cierta ocasión le regalaste dos perros de caza... Y dicen que a la bella Anticlea la quisiste igual que a tus ojos... También hacía tus delicias Atalanta, la de pies rapidísimos”. Por tanto, cabe colegir que homosociabilidad deriva en homoerotismo. En el caso concreto de Calisto, Júpiter pudo acercarse a ella porque, al revestirse de los rasgos de Diana, la ninfa creyó que en realidad se trataba de su señora en una actitud acostumbrada y porque, además, las relaciones íntimas entre mujeres no atentaban contra la virginidad, según se apuntó *supra* (1.2).

Dentro del círculo de Diana se sitúa otra ninfa cuya historia recuerda en gran medida a la de Calisto: se trata de Dafne, cuya afición a la caza subrayan las fuentes literarias<sup>15</sup>. El primer punto en común conecta con el motivo del travestimiento del varón (Leucipo, en el caso de Dafne) para acercarse a una doncella que rehúye la compañía masculina y, mediante este engaño, tener acceso a su intimidad y a una unión sexual con ella. Y el segundo, con el funesto destino de la ninfa que, como es bien sabido, termina metamorfoseada en laurel; tanto Calisto como Dafne acaban perdiéndolo

todo, incluida su identidad.

Por lo demás, la intimidad de Diana y sus ninfas, en particular, y el amor entre mujeres, en general, apenas interesaron en la Antigüedad clásica: en contraste con la gran cantidad de testimonios iconográficos y textuales de homoerotismo masculino, no se conoce ni una sola escena lesbica en la cultura visual griega ni romana, más allá del insólito *simpulum de Cullera*<sup>16</sup>.



Figura 1. Cazo de Cullera. Petit Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris).

No ha de resultar extraño si se tiene en cuenta que, a diferencia de los varones, que nacían y se construían como ciudadanos, las mujeres se circunscribían al ámbito privado de la familia, no salían al espacio público, y su sexualidad, por tanto, se situaba también en un segundo plano y carecía de todo interés o trascendencia (Moreno 2017: 77). No obstante, en los últimos años se ha avanzado mucho, no solo en el análisis del material mitológico, sino sobre todo en el de fuentes literarias grecolatinas que se refieren a homoerotismo femenino<sup>17</sup>.

### El mito de Calisto y la homosexualidad femenina

Aunque existen otros mitos clásicos que sugieren homoerotismo entre mujeres, como los ya mencionados de Ifís y Yante o Leucipo y Dafne, la relación de Calisto y Ártemis supone la aparición en la mitología clásica de la

16 En este cazo de plata hallado en Cullera (Valencia), fechado en la segunda mitad del s. III y decorado con bajorrelieves alusivos a Júpiter y sus conquistas, puede distinguirse al dios vestido como Diana, con chitón corto y carcaj a la espalda, sujetando a Calisto, que, semidesnuda, parece querer zafarse del abrazo (Chofre: 1995). Los artistas de época moderna sí que gustaron de imaginar la relación homoerótica entre la ninfa y su diosa (Elvira, 2013: 99-101). Así, son especialmente sugerentes las interpretaciones de P.P. Rubens (1638, Museo Hessen Kassel), Caesar van Everdingen (1655, Museo Nacional de Estocolmo), Federico Cervelli (1670, Museo Nacional de Varsovia), Jean-Honoré Fragonard (1753, Museo de Bellas Artes de Angers), Jean Baptiste Pierre (1745, Museo del Prado), François Boucher (1765, Metropolitan de Nueva York) o Mihály Zichy (1862, Hermitage de San Petersburgo).

17 Uno de los estudios más completos es el de Bernadette J. Brooten, *Love between Women: Early Christian Response to Female Homoeroticism*, reseñado por Martos: 1999, 35-54. Entre esas fuentes, además de la poesía de Safo, Aristófanes, Marcial o Juvenal y de la prosa de Platón, Séneca o Luciano, se cuentan numerosos textos de astrología, medicina, onirocrítica e incluso de autores cristianos.

14 Además del caso de Acteón ya mencionado, Diana causó también la muerte de Orión, que intentó violarla y que fue catasterizado, por cierto, en la constelación de Escorpión (cf. Eratóstenes, 7, 45-46).

15 Las fuentes directas para el mito de Leucipo y Dafne son Partenio de Nicea (*Sufrimientos de amor* XV) y Pausanias (*Descripción de Grecia* VIII, 20, 2-4).

homosexualidad femenina, según señala la historiadora Sandra Boehringer (2009), que realiza una lectura del mito en clave de género.

Algunos estudiosos vislumbran en la fábula de Calisto un primitivo carácter iniciático de la homosexualidad femenina: la ninfa tuvo en primer lugar relaciones con Diana, a continuación, con Júpiter —es decir, una relación heterosexual—, y finalmente se convierte en madre. Explica esta vinculación González (1999: 200) de la siguiente manera: “Se sabe que hasta la noche de bodas las relaciones de la muchacha recién casada, incluidas las erótico-sexuales, se establecían habitualmente con otras mujeres. Por tanto, esta práctica del travestismo incide en el tema de la indefinición sexual del adolescente: preparar a las muchachas para el matrimonio, enseñándolas a atraer al varón y excitar su deseo sexual”.

En esta línea de la iniciación, el episodio de la metamorfosis de Calisto puede constituir un mito etiológico que explique rituales como el de las Brauronias, las fiestas en honor a Ártemis, que se celebraban cada cinco años en la ciudad ática de Braurón. En ellas se consagraban a la diosa niñas de entre cinco y diez años que durante un tiempo permanecían al margen de la sociedad haciéndose llamar ‘osas’ —pues imitaban los gestos del animal—, para volver luego como adultas. Así lo interpreta Moreno (2011: 112): “La falta de Calisto la hace bascular en la animalidad, encarnándose en esa osa que dormita en toda mujer y que es preciso domesticar. Hay por lo tanto una absoluta inversión de los esquemas; las niñas dentro del espacio reglado hacen la osa para después pasar bajo el dominio del marido; Calisto escapa a esa regulación y le sobreviene el castigo”.

En efecto, destierro, soledad, vergüenza, deshonra e incluso pérdida de su naturaleza humana sobrevinieron a Calisto, cuyo pecado consistió en relacionarse íntimamente con la que ella creía que era su diosa. ¿Es esto una advertencia para las mujeres que amaban a otras mujeres, desoyendo el papel de madres y esposas cuya condición femenina les obligaba a cumplir en la sociedad grecorromana?

## CONCLUSIONES

Tras haber analizado los dos personajes seleccionados, podemos destacar una serie de rasgos que nos llevan a considerar cómo el homoerotismo era una práctica tolerada en la época augustea, aunque de ninguna manera bien vista.

- En primer lugar, apreciamos que el erotismo entre mujeres era algo usual en el círculo de Diana y que se conocía, pues se concibe como normal que Diana se aproxime a la ninfa con intenciones eróticas, ya que Calisto no muestra ningún rechazo hacia este acercamiento. Si Júpiter adopta esta apariencia es porque sabe que le va a funcionar para sus propósitos. De Camila no encontramos referencias iguales, pero sí sabemos que las relaciones entre las mujeres de su ejército son muy estrechas, tal y como hemos visto en el punto 2.3.

- En segundo lugar, el carácter independiente de la vida masculina que presentan las mujeres que forman parte de este grupo es tratado de forma similar en ambos autores: se considera que son mujeres fuera de la normalidad, como vemos en la asimilación de Camila al resto de soldados y en el proceso de desfeminizarla, aunque sin privarla del peor

de los estereotipos atribuidos a las mujeres, la codicia. Y lo vemos también en el carácter hostil que tiene Diana y todas sus compañeras con respecto a Calisto cuando esta se queda embarazada, pues son dibujadas como mujeres despiadadas frente a la vulnerabilidad de la ninfa embarazada.

- En tercer lugar, esa independencia de la que gozan las mujeres del círculo de Diana (que no se dedican a labores reproductivas) hace que sean vistas como mujeres fuera del marco patriarcal que han de ser castigadas: Camila con la muerte, Calisto con múltiples penalidades e incluso perdiendo su identidad, hasta que Júpiter, como muestra de piedad, la catasteriza como premio por haberse rendido a las normas.

En definitiva, podemos concluir que el homoerotismo femenino era habitual entre las mujeres consagradas al círculo de Diana y que el conocimiento de estas prácticas dentro de este círculo ha estado condicionado, en primer lugar, por los autores que han narrado los episodios y que están determinados por el patriarcado de su época y, en segundo lugar, por la tradición, que ha restringido la transmisión de estos episodios en los que se castigan las conductas homoeróticas o en las que se percibe cierta independencia de la mujer, que han quedado relegadas al olvido de la historia.

## REFERENCIAS

- Boehringer, Sandra. 2009. *Monter au ciel: le baiser de Kallistô et Artémis dans la mythologie grecque*. En Bodiou, Lydie y Mehl, Véronique (eds.) *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, 33-50. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Boehringer, Sandra. 2011. *Female Homoeroticism*. En Hubbard, Thomas K. (ed.) *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, 154-167. Chichester, West Sussex: Blackwell Publishing.
- Brooten, Bernadette J. 1996. *Love between Women: Early Christian Response to Female Homoeroticism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cantarella, Eva. 1981. *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma: Editori Riuniti.
- Chofre, M<sup>a</sup> Luisa. 1995. *Trulla/cazo de Júpiter hallado en el Faro de Cullera (Valencia)*. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* 28: 265-273.
- Cristóbal, Vicente. 1988. *Camila: Génesis, función y tradición de un personaje virgiliano*. *Estudios Clásicos*, 34 (30): 43-61.
- Domenech, Cristina. 2019. *Señoras que se empotraron hace mucho*. Madrid: Plan B.
- Elvira, Miguel A. 2013. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- González, Ramiro. 1999. *Travestismo en la Metamorfosis de Ovidio*. En Adiego, Ignasi X. (ed.) *Actes del XIII Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, 197-202. Tortosa: Secció Catalana de la SEEC-Ajuntament de Tortosa.
- Hubbard, Thomas K y Doefler, Maria. 2014. *From Asceticism to Sexual Renunciation*. En Hubbard, Thomas K. (ed.) *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, 168-187. Chichester, West Sussex: Blackwell Publishing.
- Iriarte, Ana. 2002. *De Amazonas a Ciudadanos*. Pretexto

- gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua. Madrid: Akal.
- Jacobs, Annalize. 2015. *Maritus v Mulier: The Double Picture in Adultery Laws from Romulus to Augustus*. *Fundamina*, vol. 21(2): 276-288.
- Katz, Marilyn Arthur. 1992. Ideology and the 'Status of Women' in Ancient Greece. *History and Theory*, 31: 70-97.
- Keith, Alison M. 2000. *Engendering Rome, Women in Latin Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- López Gregoris, Rosario. 2000. La locura: un léxico como recurso literario y argumento político. *Myrtia* 15: 205-226.
- Martos, Juan F. 1999. Entre mujeres anda el juego: a vueltas con la homosexualidad femenina en la Antigüedad. *Tempus* 22: 35-54.
- Mayor, Adrienne. 2014. *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*. Princetown y Oxford: Princetown University Press.
- Millet, Kate. 2017. *Política sexual*, Madrid: Cátedra.
- Moreno, Margarita. 2011. La naturaleza alterada. Imágenes de la metamorfosis animal en la antigua Grecia. En Jufresa, Montserrat y Reig, Montserrat (eds.) *Ta zôia. L'espai a Grècia II: els animals i l'espai*, 105-120. Tarragona: Institut d'Estudis Catalans, Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- Moreno, Margarita. 2017. La delicada frontera entre los sexos en la antigua Grecia. En Gutiérrez, Andrés (coord.) *Trans: Diversidad de identidades y roles de género*, 66-81. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- OLD, Oxford Latin Dictionary. 1968. Oxford: Oxford University Press
- Simons, Patricia. 1994. Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture. *Journal of Homosexuality*, 27(1): 81-122.
- Sorkin Rabinowitz, Nancy. 2002. Introduction. En Sorkin Rabinowitz, Nancy y Auanger, Lisa (eds.) *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, 1-33. Austin: University of Texas Press.
- Thomas, Richard F. y Ziolkowski, Jan M. (eds.). 2014. *Virgil Encyclopedia*, Chichester, West Sussex: Blackwell.

Luis. Ribero García et al.

### **Recursos electrónicos**

Perseus Under Philologic. <http://perseus.uchicago.edu/> (última consulta 11/03/2020).

### **Fuentes literarias clásicas**

- Calímaco, Himnos, epigramas y fragmentos. Madrid: Gredos. 1980. Traducción de Luis A. de Cuenca.
- Eratóstenes, Mitología del firmamento. Madrid: Alianza. 1999. Traducción de Antonio Guzmán Guerra.
- Horacio, Epodos y Odas. Madrid: Alianza. 1985. Traducción de Vicente Cristóbal.
- Ovidio, Metamorfosis. Madrid: Cátedra. 2001. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias.
- Ovidio, Fastos. Madrid: Gredos. 2011. Traducción de Bartolomé Segura.
- Partenio de Nicea, Sufrimientos de amor. Madrid: Gredos. 1981. Traducción de Antonio Melero.
- Pausanias, Descripción de Grecia. Madrid: Gredos. 2008. Traducción de María C. Herrero Ingelmo.
- Tito Livio, Historia de Roma desde su fundación. Madrid: Gredos. 1990. Traducción de José Antonio Villar.
- Virgilio, Eneida. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Alma Mater. 2011. Edición y traducción de



## La recepción lésbica de la amazona: el caso *Wonder Woman*

*Amazon lesbian reception: the case of Wonder Woman*

Sara Palermo<sup>1</sup>, @

<sup>1</sup> Departamento de Filología Clásica. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid.  
 @ Autor/a de correspondencia: Tfno. (+34) 914974533 | Despacho 201-III

Recibido: 28/02/2020

Aceptado: 19/05/2020

### Resumen

A lo largo de los siglos, un abanico de identidades modernas se ha apropiado y ha remodelado de manera ininterrumpida varios elementos procedentes del mundo clásico grecorromano, hasta conformar una cadena de recepciones desde un arquetipo original hasta un producto contemporáneo. Así, el modelo de la guerrera amazona ha sido transmitido hasta mediados del siglo XX, cuando sirvió como referente para el diseño de *Wonder Woman*, superheroína protagonista del cómic homónimo. A través del marco metodológico ofrecido por los estudios de Recepción Clásica, en este trabajo se lleva a cabo un análisis de las dinámicas de recepción y apropiación del referente amazónico, mediado por el cómic *Wonder Woman*, por parte del colectivo lésbico. Para ello se indagará primero en los rasgos del arquetipo clásico y su tradición, en relación con la ideología feminista de su creador, William Moulton Marston. El objetivo final es la identificación de los elementos propios del referente clásico y de su reescritura que han permitido la reinterpretación lésbica del mismo, entre los que destacan la agentividad de las Amazonas, su ubicación geográfica en una isla y el recurso al disfraz de la superheroína.

**Palabras clave:** Amazonas, *Wonder Woman*, lesbianismo, Recepción Clásica.

### Abstract

Over the centuries, several elements from Classical Antiquity have been adapted and remodelled to give a voice to modern identities, creating a chain of receptions going from the archetype to the contemporary product. Thus, the warrior woman model encapsulated by the Amazon has been transmitted until 20th century, when it served as a reference for the creation of *Wonder Woman*, from the homonymous comic. Using Classical Reception theory as a framework, this paper seeks to analyse the dynamics of reception and appropriation of the Amazon by the lesbian collective, through the comic book *Wonder Woman*. For that purpose, it will delve into the features of the classical archetype and its tradition, in relation to the feminist ideology of its creator, William Moulton Marston. The ultimate goal is the identification of the elements of the classic referent and its rewriting that paved the way to its lesbian reinterpretation, among which Amazons' agency stands out, together with their geographical location on an island and the superhero costume.

**Keywords:** Amazons, *Wonder Woman*, lesbianism, Classical Reception.

## INTRODUCCIÓN

«Las lesbianas no son mujeres». Con esta expresión terminaba en 1978 Monique Wittig su intervención titulada «El pensamiento heterosexual», en la Modern Language Association Convention. La justificación de este postulado se encontraba en la idea de Wittig de que «la-mujer' no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales» (Wittig, 1992: p. 57), sistemas ambos que encuentran en la Antigüedad clásica grecorromana la semilla para su desarrollo y legitimación.

En los años cuarenta del siglo pasado hizo su aparición en escena el cómic *Wonder Woman*, la Mujer Maravilla<sup>1</sup>, un personaje que desafió el discurso hegemónico masculino bajo diferentes aspectos. La agentividad de esta heroína, sus poderes, su ideología y su sexualidad se oponían firmemente a los roles de género socialmente impuestos a la mujer de la década de los cuarenta. Este personaje fue modelado por su creador, William Moulton Marston (1893-1947), con la intención de educar a un público norteamericano esencialmente masculino, buscando una identificación con el ideal femenino vehiculado por la Mujer Maravilla al margen del género (sobre el objetivo del autor, véase más adelante). Sin embargo, no fueron los varones los únicos receptores del mensaje, sino que este se extendió y fue acogido también por las mujeres; ellas hicieron suya a Wonder Woman, exaltando su valor feminista, además de convertirla con posterioridad, en el caso del colectivo lésbico, en un referente con el que identificarse.

### EL PERSONAJE Y SU HISTORIA: DIANA PRINCE, WONDER WOMAN

El personaje de Wonder Woman hizo su primera aparición en diciembre de 1941 en *All Star Comics #8*, serie antológica de cómics de la editorial All-American Publications. Poco después, en enero de 1942, consiguió su primer papel protagonista en el primer número de *Sensation Comics* (Figura 1), otra serie antológica publicada por DC Comics (editorial en la que había confluído la All-American Publications). La idea original fue del psicólogo estadounidense William Moulton Marston (1893-1947), quien escribió el guion bajo el pseudónimo de Charles Moulton; el primer dibujante de la serie fue Harry G. Peter (1880-1958), responsable de la estética e iconografía del cómic hasta su muerte.

Según la historia original elaborada por Marston, la reina de las Amazonas, Hipólita, moldeó a su hija Diana, futura Wonder Woman, a partir de la arcilla, y la diosa Afrodita le concedió la vida atendiendo a las súplicas de su madre<sup>2</sup>; la niña fue criada por las Amazonas y creció desarrollando

1 Título por el que se conoce la serie de cómic y la misma heroína en España e Hispanoamérica. Las editoriales, sin embargo, mantienen el título en inglés en sus publicaciones.

2 Los creadores que sucedieron a Marston introdujeron en la historia a Zeus, señor del Olimpo, como responsable de insuflar en la estatuilla de arcilla su soplo vital. La inclusión de este nuevo personaje sirvió tanto para justificar la ascendencia divina de la heroína, como para normativizar el nacimiento del personaje a través de la implicación del elemento masculino en la procreación (el soplo vital como el semen que fecunda). El cambio será muy evidente en la etapa *The New 52*, cuando la heroína pasará a ser una semidiosa nacida por la unión carnal entre Hipólita y Zeus.



Figura 1. *Sensation Comics* #1 – Portada, enero 1942 (TM & © 2020 DC COMICS).

los poderes sobrehumanos que los dioses griegos le habían otorgado. Su objetivo de vida será la lucha contra cualquier forma de injusticia, que se encarna en un largo listado de supervillanos, como el Doctor Poison, el Doctor Psycho, Cheetah o, modelados a partir de la mitología griega, Circe y Ares, sin olvidar la representación de las tropas nazis, ya que el cómic se estrenó durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial.

La princesa Diana vive y crece en Isla Paraíso, conocida también como Temiscira, un lugar habitado exclusivamente por Amazonas, al que los hombres tienen vedado el acceso. Sin embargo, para poder llevar a cabo su misión y su lucha contra la injusticia, Diana se ve obligada a menudo a abandonar la isla para vivir en *Man's World*, el Mundo de los Hombres<sup>3</sup>, donde adopta una identidad civil bajo el nombre de Diana Prince. El guiño directo al referente amazónico es evidente ya en el nombre de la heroína: Diana es el nombre romano de la diosa de la caza, equivalente a la griega Ártemis, a cuyo culto, como se verá, eran devotas las Amazonas.

Como otras superheroínas y superhéroes, para ocultar su verdadera identidad, también *Wonder Woman* lleva un traje, que consiste en una tiara dorada, pantalones cortos azules recubiertos de estrellas y un corsé rojo con un águila dorada. Su iconografía es claramente patriótica, como se aprecia en la clara semejanza de colores y motivos con

3 Así se define en el cómic, en su traducción al español, el *Man's World*, todo el mundo fuera de Isla Paraíso y dominado por el hombre.

la simbología del poder estadounidense, tanto en lo que se refiere a la bandera *stars and stripes*, como al águila. Por otra parte, la representación de *Wonder Woman* está íntimamente relacionada con la de Columbia (Figura 2), personificación femenina de Estados Unidos (como la francesa Marianne o Italia Turrita del Belpaese), ampliamente aprovechada por las sufragistas en sus marchas en las primeras décadas del siglo XX. Como se explicará más adelante, este parecido fue intencionado, buscado por el creador de *Wonder Woman* para ofrecer al público la imagen de una sociedad femenina ideal, que vehiculara su percepción personal acerca del papel de la mujer en la sociedad.



Figura 2. Personificación de Columbia. *Be Patriotic*, Paul Stahr (1917-1918).

Las armas principales de *Wonder Woman* son su tiara, símbolo de su rango de princesa y usada como proyectil, los indestructibles brazaletes para parar las balas y el famoso lazo de la verdad, con el cual obliga a sus enemigos a confesar sus crímenes y a someterse a su poder. Las características de estas últimas armas esconden un reflejo, que se desarrollará más adelante, de las ideas de Marston acerca de la sumisión positiva del individuo: tanto los brazaletes como el lazo de la verdad guardan relación con la práctica del *bondage*<sup>4</sup> y, además, con el detector de mentiras, artilugio que se dice diseñado por el mismo Marston, con la aportación

4 Escribe Lewis (2013: p. 40) «When questioned about her bracelets, Wonder Woman emphasizes that they represent a positive kind of bondage: “our bracelets *bind* [cursiva en el texto original] our strength to the service of love and beauty” (Marston and Peter 1943/2002: 145)».

fundamental de su mujer, Elizabeth Holloway (1893-1993) (Lepore, 2004: p. 48-49).

### Las etapas de la historia de Wonder Woman

En un artículo publicado en 2005, Kelli E. Stanley identificó los principales cambios experimentados por el personaje de *Wonder Woman*, desde su asociación con Rosie the Riveter, ‘Rosie, la remachadora’, a lo largo de los años cuarenta, hasta la búsqueda obsesiva de un amor romántico (masculino, se entiende), debido a una acusación de lesbianismo que envolvió al personaje en los años cincuenta. También pasó por un periodo en el que se mantuvo sin poderes durante los años sesenta y setenta, para volver, en los ochenta, a una relación más fiel con la mitología griega y a una representación hipersexualizada en los noventa, adoptando una estética de *bad girl*. Con la llegada del nuevo siglo, incluso las Naciones Unidas convirtieron a este personaje de ficción en embajadora honorífica de paz de este organismo internacional<sup>5</sup>.

Estas fases tan diferentes en la historia de la evolución del personaje y su iconografía se corresponden con sendos momentos de la historia del formato cómic. Se trata de un hecho común a todas las casas editoriales, debido, entre otros factores, al *Zeitgeist* o espíritu de la época, la censura o la cultura *mainstream*. Claramente, a cada uno de estos momentos corresponden diferentes creadores de guion y dibujantes<sup>6</sup>. Se suele distinguir entre la Edad Dorada (los cuarenta y hasta poco después de la muerte de Marston en 1947), la Edad de Plata (los cincuenta, después de la acusación de lesbianismo), la Edad de Bronce (los sesenta y los setenta), la *Crisis on Infinite Earths* y la post-Crisis (los ochenta y los noventa), hasta llegar por fin a la época del *The New 52*, con el relanzamiento de DC Comics<sup>7</sup>.

Tal y como suele ocurrir con los productos artísticos de la cultura pop, también el cómic *Wonder Woman* experimentó un proceso de transmedialidad, esto es, el trasvase de contenidos de un formato a otro. Más allá de todo el *merchandising* asociado a su personaje, sus aventuras traspasaron los confines de la historieta y fueron representadas en series televisivas y en películas, las más famosas de las cuales son la serie *Wonder Woman* (ABC, 1975-1979), protagonizada por Lynda Carter, y el filme *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017), con Gal Gadot en el papel de la Mujer Maravilla.

5 Elegida como embajadora el 21 de octubre de 2016 para apoyar el Objetivo de Desarrollo Sostenible n. 5 (igualdad de género y empoderamiento de las mujeres), su nombramiento fue revocado en diciembre del mismo año, debido a las protestas que subrayaban la inconsistencia de la elección para este cargo de un personaje de ficción extremadamente sexualizado y cosificado (United Nations, 2016).

6 Citando solo a algunos, *Wonder Woman* pasó por las manos de Marston y Peter, seguidos por Robert Kanigher y Mike Sekowsky en la Edad de Plata, de Bronce y la *Crisis on Infinite Earths*, George Pérez, Phil Jiménez, Greg Rucka, J. Michael Straczynski en la etapa post-Crisis, hasta Brian Azzarello con el dibujo de Cliff Chiang en la época *The New 52*.

7 Acerca de las diferentes etapas de la historia del cómic, se pueden consultar, entre otros, Masotta (1970), Hatfield (2005) y Duncan et al. (2009).

## EL ARQUETIPO CLÁSICO DE *WONDER WOMAN*: LA AMAZONA

El referente clásico usado como modelo tanto para la construcción del personaje de *Wonder Woman* como para el espacio en el que vive, es obviamente el mito de las amazonas. De acuerdo con las fuentes clásicas<sup>8</sup>, la sociedad amazónica era exclusivamente femenina, compuesta por guerreras que vivían y actuaban bajo la protección de Ares, dios de la guerra, y Ártemis, diosa de la caza, los espacios salvajes y la virginidad. Gobernaban su pueblo sin la intervención de ningún hombre y toleraban el contacto con los varones solo en forma de sacrificio ritual anual, para reproducirse y garantizar una descendencia a su estirpe. Según se cuenta en el mito, mataban o devolvían a sus padres a los hijos varones, mientras que criaban a las niñas de manera comunitaria, educándolas en el arte de la guerra desde los primeros años de vida. Por lo general, se creía que su tierra se ubicaba geográficamente en la zona del Cáucaso o bien a orillas del mar Negro, en la actual Turquía, y, más específicamente, en Temiscira, según Apolonio Rodio, Apolodoro y Diodoro Sículo<sup>9</sup>.

En las narraciones mitológicas, las amazonas se asocian principalmente a tres episodios, todos ellos representativos de su papel en la sociedad, que se percibe como en conflicto con y subordinado al varón. El primero de ellos es el noveno de los doce trabajos de Heracles, que consistía en hacerse con el cinturón sagrado que había sido entregado a la reina de las amazonas, Hipólita, por su padre Ares. El segundo acontecimiento mitológico destacable en el mito amazónico es el rapto de Antíope, hermana de la reina Hipólita (o de la propia Hipólita, según algunas variantes)<sup>10</sup> por parte de Teseo, héroe ateniense que había acompañado a Heracles en su trabajo; debido a ello, las amazonas atacaron Atenas para rescatarla y fueron derrotadas. El último de los momentos mitológicos que se suele asociar al relato amazónico es el combate, durante la guerra de Troya, entre Aquiles, héroe griego por excelencia, y Pentesilea, otra reina de las amazonas, que combatía en el bando troyano. El héroe le infligió la herida mortal típica<sup>11</sup> de las amazonas: le atravesó el pecho con la lanza, pero, al verla morir, quedó subyugado por su belleza y se enamoró de ella.

La tendencia principal en la cultura griega era la de representar a las amazonas como «lo otro», un elemento externo a la sociedad griega civilizada, bárbaro y, por lo tanto, peligroso para el orden establecido. En consecuencia, eran consideradas una amenaza para las normas sociales y la civilización, ya que se ubicaban, incluso geográficamente,

fuera de la estructura patriarcal de la sociedad; desde la perspectiva antigua, vencerlas era necesario, además de justo. A este respecto puede ser interesante observar que Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo* (1949) definía a las mujeres en los mismos términos negativos, como «lo otro», todo lo que no es hombre. Esta asociación de ideas permite identificar la persistencia de la idea de la alteridad femenina como un elemento amenazante para la hegemonía patriarcal. En el mundo antiguo las amazonas son cosificadas, reducidas a objetos que pueden y deben ser destruidos por el dominio masculino, muy lejos de ser consideradas seres humanos (y aún más, seres humanos merecedores de que se le reconocieran algún tipo de derecho), debido tanto al hecho de ser mujeres como a la apropiación de un espacio, la guerra, que se consideraba exclusivo del hombre.

Más allá de algunos hallazgos arqueológicos que pueden ser interpretados como evidencias del fundamento histórico de una sociedad amazónica, lo que se puede deducir de un análisis de las fuentes literarias es que las amazonas fueron «inventadas» por el hombre, para justificar su control sobre las mujeres y sobre cualquier otra identidad no normativa. Huelga recordar que los autores de los textos comentados eran varones pertenecientes, en la mayor parte de los casos, a altos estamentos sociales.

El mito de las amazonas ha sido una constante a lo largo de la tradición cultural occidental. Jaqueline Fabre-Serris en una ponencia reciente (2019) señalaba que la razón de esta recurrencia radica en el verdadero conflicto encarnado por estas guerreras, eso es, la eterna lucha entre hombres y mujeres. Si en las fuentes clásicas grecorromanas las amazonas eran representadas con el único fin de destruirlas, su suerte no varió mucho entre la Edad Media y la época romántica, puesto que, cuando no se las mataba, los autores las reconducían a la normatividad a través de su enamoramiento por el héroe de turno<sup>12</sup>. Fue tan solo a finales del siglo XIX cuando el antiguo mito amazónico fue recuperado con un nuevo matiz de significado, al ser usado para definir a mujeres rebeldes de la Revolución Francesa, como Théroigne de Méricourt (1762-1817). Conocida como «la amazona escarlata», Théroigne adiestró en la lucha cuerpo a cuerpo a un escuadrón de mujeres humildes, llamadas «phalange d'amazones» (McCausland, 2014: p. 62-63). Así pues, cuando el arquetipo mitológico llega hasta William Marston, ya ha generado una serie de recepciones a las que el creador de *Wonder Woman* añade su propia versión. El personaje del cómic, de hecho, se contrapone a toda esta tradición y propone la devolución a la amazona mitológica de su agentividad. Este proceso va acompañado por la inclusión en la representación de rasgos propios de los personajes de ficción más populares en su época, los superhéroes, como la fuerza sobrehumana, que subraya la relación existente entre el prototipo superheróico y la mitología clásica<sup>13</sup>. El resultado

8 Referencias a las amazonas en fuentes clásicas grecorromanas pueden encontrarse en *Iliada* III 189y VI 186; Heródoto IV 110; Eurípides, *Heracles* 408; Apolonio Rodio, *Argonáuticas* II 966-1000; Apolodoro, *Biblioteca* II 5, 9; Diodoro Sículo IV 16 y 28; Higino, *Fábulas* 30; Virgilio, *Eneida* I 490; Estrabón, *Geografía* XI 5, 1-4; Plutarco, *Vida de Teseo* 26-28; Pausanias I 2, 1 además de 15, 2 y 41, 7; Quinto de Esmirna V 42-47; entre otras.

9 Es posible ampliar la información acerca de la descripción literaria y los hallazgos arqueológicos relacionados con el pueblo de las amazonas en Dowden (1997) y Mayor (2014).

10 Véase Plutarco, *Vida de Teseo* 26-28.

11 Una constante en la descripción de la muerte de mujeres guerreras es la penetración de su cuerpo ya sea con una flecha, una espada o una lanza, bien en el pecho, bien en la vagina. Sobre el tema, véanse las investigaciones en curso de Annalisa Perrotta (2015: p. 55-57).

12 Valgan como ejemplos las obras *The Masque of Blackness* (1605), de Ben Jonson, y *The Sea Voyage* (1622), de John Fletcher y Philip Massinger, a las que se deben añadir las crónicas españolas y portuguesas desde el Nuevo Mundo; en época romántica destaca la *Pentesilea* (1808) de Heinrich von Kleist; véase al respecto McCausland (2014: p. 61-62). Ya en el mundo antiguo, sin embargo, la única alternativa a la muerte para una amazona era el matrimonio, institución civilizadora por excelencia (Dowden, 1997: p. 123).

13 Sobre el tema, véase Unceta Gómez (2020). Para un estudio de los cómics desde la perspectiva de la Recepción Clásica, véase también Kovacs y

es una amalgama de elementos arquetípicos y novedosos, que multiplican los significados de la amazona *Wonder Woman* y potencian los valores asociados al empoderamiento de la mujer. Siguiendo las tipologías de recepciones descritas por Hardwick (2003: p. 9-10), en la reescritura de la amazona en *Wonder Woman* nos encontramos con una amalgama entre apropiación, intervención e hibridación (sigo las traducciones de los conceptos al español de Sánchez Pérez, 2019: p. 17-18), puesto que la recepción se da en el contexto cultural específico del autor, a través de la reelaboración de la fuente con la intención de generar crítica social y recurriendo a la fusión de materiales procedentes tanto de la cultura clásica como de otros momentos históricos.

### Las fuentes de Marston

El autor de *Wonder Woman* entró en contacto con el mundo clásico desde su formación escolar, puesto que recibió una educación basada fundamentalmente en los clásicos, algo nada raro en los Estados Unidos a principios del siglo XX. Por otra parte, resulta destacable la aportación de su mujer, Elizabeth Holloway, a sus conocimientos del mundo clásico. Ella también había recibido una educación basada en los clásicos grecolatinos en el prestigioso Mountain Holyoke College, lugar en el que surgieron también sus ideas feministas. Tal fue la fascinación de Holloway por el mundo griego, que Safo se convirtió pronto en su poetisa favorita<sup>14</sup>, tras la lectura de *Sappho: Memoir, Text, Selected Rendering and a Literal Translation* (1885), editado y traducido por Henry Thornton Wharton (Lepore, 2014: p. 18).

No se puede, además, hablar de la percepción de Marston del personaje de la mujer guerrera sin hacer referencia a otras obras de su época que resucitaban a la amazona, atribuyéndole nuevos valores. Entre estas obras, cabe señalar *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman y *Angel Island* (1914), de Inez Haynes Irwin, escrita bajo el pseudónimo de Inez Haynes Gilmore. Las dos obras constituyen ejemplos claros de la manera en la que el mito clásico puede ser reinterpretado para adaptarse a las necesidades de un contexto cultural e histórico específico. En *Herland* (1915), Charlotte Perkins Gilman imagina una sociedad compuesta exclusivamente por mujeres que viven en África, las cuales habían asesinado a los hombres después de haber sido violadas por ellos; un aspecto muy interesante de esta novela es la idea utópica de un mundo en el que los hombres no son necesarios para la reproducción, puesto que las mujeres pueden procrear por partenogénesis, es decir, una reproducción asexual totalmente femenina, según sugieren las palabras griegas que la componen, *παρθένος* (*parthenos*), 'virgen', y *γένεσις* (*genesis*), 'nacimiento'. También *Angel Island* (1914) de Inez Haynes Gilmore se articula alrededor de una recepción distópica del mito de las Amazonas, imaginando una isla habitada por mujeres aladas, cuyas extremidades han sido cortadas por los hombres<sup>15</sup>.

Marshall (2011 y 2015).

14 Según cuenta su hijo, Holloway murió con un ejemplar de los poemas de Safo en la mesilla de noche, ya que no quiso alejarse de sus versos ni en los últimos momentos de su vida (Penrose, 2019: 194).

15 Antecedente de estas obras podría considerarse también la novela *New Amazonia. A Foretaste of the Future* (1889) de Elizabeth Burgoyne Corbett, en la que se representa una sociedad en la que hombres y mujeres viven

Ambas novelas pudieron proporcionar a Marston una imagen de la amazona que se ajustaba muy bien a sus teorías utópicas sobre un mundo dominado exclusivamente por mujeres, con justicia, orden y amor. De hecho, los dos textos representan sendas descripciones de una sociedad amazónica, compuesta y gobernada exclusivamente por mujeres, ubicada geográficamente en una isla, donde la vida empieza a empeorar debido a la irrupción en ella de los hombres. No resulta difícil imaginar que en estas descripciones pudo residir la semilla de lo que será Temiscira en el cómic *Wonder Woman*.

### WILLIAM MARSTON Y EL FEMINISMO EN *WONDER WOMAN*

En una entrevista realizada en marzo de 1945, William Moulton Marston afirmaba: «Frankly, *Wonder Woman* is psychological propaganda for the new type of woman who, I believe, should rule the world» (Finn, 2014: p. 7). Estas palabras aclaran bastante bien la visión de Marston acerca del papel de la mujer en la sociedad de su época. Abrazando los principios de la primera ola del feminismo<sup>16</sup>, había hecho confluír sus ideales en el personaje de Diana Prince y había representado el «país de las Amazonas» como una sociedad feminista perfecta, es decir, utópica. En suma, podríamos afirmar que Marston utilizó el mito de las Amazonas para dibujar y justificar el origen de Diana de Temiscira, con la intención de transmitir sus teorías sobre el matriarcado a un público potencialmente muy amplio.

Es necesario, sin embargo, subrayar que el feminismo, tal y como lo consideraba Marston, tenía como objetivo conseguir el sufragio universal y otros derechos para las mujeres, pero no apuntaba todavía a la deconstrucción de la hegemonía patriarcal o de la jerarquía entre géneros y sus expresiones, ni tampoco aspiraba a la igualdad entre hombres y mujeres, que fueron una característica más bien de la segunda ola del feminismo.

Asimismo, deberíamos tener en cuenta en todo momento que la idea original de *Wonder Woman* no nació exclusivamente de la creatividad de Marston. Hace poco, uno de sus hijos (Penrose, 2014: p. 194) declaró que su madre, Elizabeth, había tenido un peso relevante en la creación del cómic, como también las otras dos mujeres con las que Marston y Holloway estaban sentimentalmente vinculados, Olive Byrne Richards (1904-1989) y Marjorie Wilkes Huntley (1889-1896). Luego, en su vida personal, lejos de conformarse con los cánones afectivos normativos de la época (y tampoco de los actuales), otorgaban gran importancia a la libre exploración y búsqueda de las posibilidades afectivas y sexuales<sup>17</sup>.

en situación de igualdad, si bien ellos no pueden ejercer cargos públicos.

16 Si bien por fechas la publicación del cómic coincide con el principio de la segunda ola del feminismo, los ideales de Marston están más vinculados con la primera, ya que no presenta todavía el matiz de deconstrucción de la jerarquía patriarcal propio de la segunda y se centra más bien en los derechos de la mujer.

17 Marston, Holloway, Byrne y Wilkes se unieron a una especie de «secta sexual» en Boston, dedicada especialmente al poder sexual femenino (Penrose, 2019: p. 190-191) y que Jill Lepore definió «sexual training camp» (2014: p. 118). En ella fueron iniciados en las prácticas de la sumisión y el *bondage*. La amplitud de su percepción sobre las relaciones sentimentales y físicas se ve abundantemente reflejada en los contenidos sexualmente



Figura 3. *Sensation Comics* #35 – Noviembre 1944 (TM & © 2020 DC COMICS).

Tanto Marston como Holloway, durante sus años en Harvard y Mountain Holyoke respectivamente, entraron en contacto con ideales feministas, como el voto para las mujeres, su derecho al trabajo y el rechazo de la idea de que las mujeres no tenían derecho a un deseo sexual propio, derivada de una clara distinción entre sexo y reproducción, además de la necesidad de las mujeres de gestionar el control de natalidad. También Olive Byrne, su compañera, estaba íntimamente relacionada con el movimiento feminista: era la sobrina de Margaret Sanger (1879-1966), una famosa sufragista y activista para el control de la natalidad, que en 1914 fundó el periódico *The Woman Rebel*, con una vida de tan solo ocho números, pero que influyó profundamente en la agenda feminista de principios del siglo XX<sup>18</sup>.

Por otro lado, hasta aproximadamente los años 1910-1913, cuando la palabra «feminismo» empezó a ser más popular debido a los logros conseguidos por los movimientos sufragistas, el término «amazona» era el preferido a la hora de identificar a las mujeres que mostraban cierta rebeldía frente al control que les era impuesto, por ejemplo, cuando decidían abandonar su hogar para tener acceso a una mejor educación. El uso de esta palabra constituye la base para las teorías desarrolladas por el antropólogo alemán Johann Jakob Bachofen a finales del siglo XIX, quien conjeturó la existencia de un matriarcado prehistórico, una sociedad protocomunista compuesta por mujeres, nacida tras los repetidos abusos y violaciones que estas habían sufrido por parte de los hombres<sup>19</sup>. En su teoría, Bachofen imaginaba también la promiscuidad como un elemento importante de esta sociedad, aspecto que fue considerado negativo y por lo tanto eliminado por algunas de las feministas de la primera ola, que decidieron recurrir al arquetipo clásico de la amazona para justificar el feminismo amazónico, que fundamentaba la igualdad entre hombres y mujeres en la igualdad física<sup>20</sup>.

La plasmación de las ideas feministas de Marston y sus compañeras en el personaje de *Wonder Woman* se hacen evidentes, por ejemplo, en la necesidad imperante de la heroína de perseguir la justicia en todo momento, como

explícitos del cómic que incluyen también referencias a prácticas *kinky* (Figura 3).

18 A Sanger está dedicado el cómic *La mujer rebelde: la historia de Margaret Sanger* (La Cúpula, 2013), de Peter Bagge.

19 Véanse, entre otros, Davies (2009) y Santini (2009).

20 De esta constatación deriva la importancia otorgada a la eficiencia física, a la corporeidad atlética, a los cuerpos cuidados, fuertes y musculosos de las mujeres que se identificaban con esta tendencia. Para profundizar, cfr. Castelnovo et al. (1998) y Gramstad (1999).

trasposición de la búsqueda de la igualdad, traspasando las fronteras del género. La pervivencia de estas ideas, vehiculadas por el personaje, influyó, por otra parte, también en las mujeres que lideraron la segunda ola del feminismo, como por ejemplo Gloria Steinem (1934 -), quien creció con el cómic *Wonder Woman* como referencia. Para este movimiento, que tuvo su máxima expresión en la década de los sesenta, *Wonder Woman* fue un icono real, admirada por su fuerza, valor y agentividad, que representaba una alternativa al modelo convencional femenino, relegado al espacio doméstico o poco más, con el que habían crecido (Finn, 2014: p. 7)<sup>21</sup>. Sirva como ejemplo el uso de la heroína como icono feminista que hizo Steinem en 1972, cuando la eligió imagen de portada del primer número de *MS.*, la revista feminista creada por ella junto a Dorothy Pittman Hughes. En dicha portada la imagen iba acompañada por el eslogan «Wonder Woman for President»<sup>22</sup>.



Figura 4. Portada de la revista *Ms.* – Julio 1972.

### La teoría DISC

No se puede ignorar, por otra parte, que Marston fue, ante todo, un psicólogo. Además de la supuesta invención del detector de mentiras, dio a conocer sus ideas a través de numerosas publicaciones, entre las que destacan *The Emotions of Normal People* (1928) o *Try Living* (1937); en ellas presentaba su teoría más famosa, la teoría DISC, acrónimo de

21 Para una reflexión acerca de los elementos característicos de la tercera ola del feminismo y su tratamiento en *Wonder Woman* a partir de los años ochenta, véase Cocca (2014).

22 La heroína volvió a protagonizar el frontispicio de la revista en 2012, en ocasión de su cuadragésimo aniversario.

*Dominance*, 'dominio', *Inducement*, 'inducción', *Submission*, 'sumisión', y *Compliance*, 'conformidad'. Su reflexión tenía como base la consideración de que toda emoción positiva es natural, frente a las negativas, que no lo son. De entre las emociones positivas, los sentimientos amorosos (como la pasión o la fascinación) eran para Marston los únicos que garantizaban la consecución de la felicidad. Por ende, la inducción y la sumisión eran, en su teoría, emociones positiva<sup>23</sup>, ya que facilitaban la sumisión voluntaria de uno al poder de otro individuo.

Como ya he afirmado anteriormente, *Wonder Woman* fue para Marston un vehículo para presentar sus teorías, no solo las feministas, sino también las psicológicas, a un público más amplio que el académico, a través de la modelación de las emociones que él consideraba superiores (la sumisión y la inducción) en la personalidad de Diana, así como en sus actos físicos y comunicativos. Por esta razón, en muchas ocasiones la tendencia principal de la heroína es la de solucionar los conflictos con sus enemigos a través del diálogo, recurriendo a la fuerza y a la dominación tan solo en situaciones de extrema necesidad.

### LESBIANIZANDO WONDER WOMAN

Más allá de las apropiaciones feministas del mito clásico de las Amazonas, mediadas por el cómic *Wonder Woman* y fomentadas por el mismo uso que de él hizo Marston, otro colectivo escogió a Diana Prince para identificarse, aunque con mucha probabilidad esta identificación no entraba en las intenciones del creador de la historieta. Este cómic nació «para educar» a un público fundamentalmente masculino, «for young boys to identify across gender to a feminine ideal» (Spieldenner, 2012: p. 3), pero fue recibido también por parte de un público lector homosexual, de manera especial por las mujeres lesbianas, quienes desarrollaron su apropiación particular. El cómic original, tal y como fue ideado por Marston, no representaba de manera explícita ningún elemento que se pudiera reconocer como una relación lésbica, aunque sí contenía rasgos que podían facilitar una interpretación en este sentido. Estos elementos pueden describirse de la siguiente manera<sup>24</sup>:

#### (1) Contexto homoerótico

Lo que el creador del cómic introdujo en sus viñetas fue, sin lugar a duda, un entorno homoerótico, tanto en Isla Paraíso como entre las *Holliday Girls*, las hermanas de la sororidad Beeta Lambda, que funciona como contraparte en el Mundo de los Hombres de las Amazonas en Temiscira. A todos los efectos, no se trataría de un entorno homoerótico declarado, sino de un espacio creado para hacer confluír en él las más variadas representaciones de las sexualidades de los personajes, reflejo de la opinión sobre el tema de Marston, que incluía prácticas cercanas al *bondage*.

23 Marston define la sumisión (1928: p. 222) como una manera de estrechar un vínculo entre aliados, en el momento en el que el más débil se somete de manera voluntaria al más fuerte; por otra parte, ejemplifica la inducción (1928: p. 245) a través del movimiento de atracción gravitacional entre un cuerpo más grande y otro más pequeño, por lo que correspondería a una fuerza combinada entre la sumisión voluntaria del elemento más débil de una relación y la atracción del más fuerte.

24 El más reciente acercamiento al tema de la presencia del lesbianismo en *Wonder Woman* ha sido presentado por Penrose (2019; p. 206-210), al que sigo de cerca, con el añadido de otras reflexiones propias.

#### (2) La ambigüedad del personaje de Etta Candy

Algunos estudiosos<sup>25</sup> han querido ver en el nombre del personaje de Etta Candy, líder de la sororidad Beeta Lambda y *sidekick*<sup>26</sup> de Diana en el Mundo de los Hombres, un *lusus nominis*, un juego de palabras, que reside en su pasión por los caramelos (Etta de *eat*, 'comer', y *candy*, 'caramelo'). La ambigüedad de este personaje se mostraría de manera evidente en el primer número de la serie (*Sensation Comics #1*, 1942); en una de las primeras páginas, una conversación entre Diana y Etta deja margen para una interpretación de doble sentido sexual por el uso del término *candy*, 'caramelo', que, en el lenguaje coloquial estadounidense, se usa en referencia a los genitales femeninos. Ante la observación de Diana sobre la excesiva cantidad de caramelos que su compañera come y ante la hipótesis de que esa pueda ser la causa por la que Etta no encuentra un hombre, esta última contesta: «Who wants to? When you've got a man, there's nothing you can do with him... but candy you can eat!» (Figura 4). Podemos suponer que este tipo de contenido no fuera evidente para el lector de la época, pero algunos estudiosos (Berlatsky, 2015: p. 152) están convencidos de la interpretación lésbica de la viñeta y usan como justificación el personaje al fondo de la escena, un hombre fuera del foco de atención, que podría ser una representación del mismo Marston y que parece mirar a Etta de manera lasciva, con cierto matiz voyeur, referencia, quizá, a la libertad en las prácticas sexuales del mismo autor con sus compañeras.



Figura 5. *Wonder Woman #1* – Verano 1942 (TM & © 2020 DC COMICS).

#### (3) La presencia de Safo.

El mismo Marston, en su ensayo *The Emotions of Normal People* (1928: p. 338), consideraba el homoerotismo femenino como un recurso al que las jóvenes mujeres podían echar mano para prepararse para la relación afectiva y, sobre todo, sexual, con un hombre. Esta consideración se acerca bastante a las teorías más comunes en la época del creador de *Wonder Woman* sobre Safo (siglo VII-VI a.n.e.), la famosa

25 Pueden consultarse, por ejemplo, Young (2018: pp. 228-232), Robinson (2004: p. 41) y Berlatsky (2015: p. 152).

26 Con este término se indica al compañero o compañera del personaje principal de un cómic, serie, película o novela. Suele ser más joven que el principal y da pie, en ocasiones, a la introducción de matices homosexuales en su relación. Entre los ejemplos más conocidos se recuerdan Robin, *sidekick* de Batman en el homónimo cómic, o Gabrielle, *sidekick* de Xena en la serie *Xena: Warrior Princess*.

poetisa griega procedente de la isla de Lesbos, cuyos poemas estaban dedicados a jóvenes mujeres que frecuentaban su θίασος, *thíasos*, una «escuela» privada en la que se preparaban para el matrimonio, mediante el aprendizaje de la música, la danza y la poesía, mientras se formaban en el arte de amar. No es una mera coincidencia, pues, que Safo sea una de las más frecuentes presencias lésbicas en el cómic, ni que una de las expresiones más utilizadas por la heroína sea «*Suffering Sappho!*», '¡Sufriente Safo!' (Figura 6). Esa insistencia en el referente de la poetisa griega podría justificarse por la influencia de Elizabeth Holloway y su ya señalada pasión por los versos de Safo en la labor de creación del personaje.



Figura 6. *Wonder Woman* #28 – Marzo 1948 (TM & © 2020 DC COMICS).

La alusión al referente sáfico podría parecer poco relevante hoy en día, pero sin duda lo fue en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, los primeros años de publicación del cómic. Hasta tal punto incidió en la percepción lésbica del personaje de *Wonder Woman* que se convirtió en uno de los objetivos de la crítica del doctor Frederic Wertham (1895 - 1981). Este psiquiatra germano-estadounidense publicó en 1954 un libro titulado *Seduction of the Innocent*, en el que exponía su lucha contra la mala influencia de los medios de masas, sobre todo del cómic, en el desarrollo infantil y de la adolescencia. En el caso de *Wonder Woman*, Wertham argumentó que el cómic fomentaba el lesbianismo, así como, en el caso de Batman, su relación con su *sidekick* Robin favorecía, en la historieta homónima, la homosexualidad masculina, colindante con la pederastia<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Para más detalles, véase This (2014) y Lepore (2014: p. 170-171).

El resultado de la presión social que suscitaron estas consideraciones, junto con una serie de audiencias del Senado estadounidense sobre el tema, llevaron al nacimiento de la *Comic Code Authority*, un organismo creado por los mismos editores de historietas para regular (mejor dicho, autocensurar) los contenidos de las obras, con el fin de evitar la censura estatal o posibles procedimientos penales en su contra. El reflejo más evidente para *Wonder Woman*, como ya se adelantaba al principio, fue la introducción de un elemento romántico muy marcado; a partir de este momento, las preocupaciones de la heroína se fueron orientando hacia la búsqueda del amor de un hombre, que culminó en el conocido romance con Steve Trevor, piloto y espía de la Aviación estadounidense<sup>28</sup>.

#### (4) Las Amazonas y el espacio

Otro elemento lésbico, en el que he venido insistiendo en este trabajo, radica en que Diana sea una amazona, una mujer guerrera que cruza las fronteras de los roles de género establecidos. Las Amazonas habían sido consideradas un modelo de referencia por las propias feministas ya desde el origen del movimiento, en el tiempo de las sufragistas que recibían el apelativo de «Amazonas». Tras un amplio salto temporal, en los años setenta, momento álgido de la segunda ola del feminismo, la sexualidad entró de pleno en la agenda del movimiento y la sección lésbica del frente feminista propuso una nueva interpretación del mito clásico: las Amazonas se convirtieron en un modelo, no simplemente por su fuerza, autonomía y agentividad, sino también porque vivían separadas del género masculino<sup>29</sup>. De acuerdo con esta premisa, un grupo de feministas, coincidiendo con el nacimiento del movimiento de liberación homosexual, incluyó en los objetivos de su resistencia una vida lejos de los hombres, puesto que consideraban esta estrategia como la única posibilidad para las mujeres de reaccionar frente al patriarcado. Esto, por supuesto, iba a ser más fácil de llevar a cabo y más práctico para las mujeres lesbianas. Por lo tanto, es posible conjeturar que las mujeres portadoras de estos nuevos ideales radicales crecieron leyendo *Wonder Woman* y que Isla Paraíso fue para ellas la representación de este espacio perfecto en el que llevar a cabo su utopía, puesto que en esta tierra las parejas del mismo sexo eran la única solución posible (Spieldenner 2012: p. 5).

La isla, por lo tanto, representa una vez más la separación de la realidad hegemónica, el único espacio en el que la otredad puede llegar a concretarse<sup>30</sup>. El hecho de

<sup>28</sup> Algunos estudiosos (Penrose, 2014: p. 195) leen también en la relación entre Diana Prince y Steve Trevor un guiño al mundo clásico, de manera específica al mito de Antíope, la amazona raptada por Teseo. En el caso del cómic, el personaje que en repetidas ocasiones necesita ser rescatado de una situación de peligro es Steve Trevor, que actúa como damisela en apuros; Diana se enamorará de él y decidirá seguirlo, de manera espontánea. Con respecto al mito clásico se produce aquí una clara inversión en la representación de los roles de género, evidente sobre todo en la agentividad del personaje femenino, subrayada por la decisión personal de Diana de renunciar a su isla, una vez más relacionada con la sumisión positiva de la que hablaba Marston en su teoría *DISC*.

<sup>29</sup> En estos años se fecha el nacimiento del movimiento lesbofeminista en Estados Unidos, que considera el lesbianismo como el resultado lógico del feminismo y rechaza la heterosexualidad en cuanto institución social. Para más detalle, véanse Rich (1986) y Jeffreys (2003), ambas activistas y teóricas del movimiento lesbofeminista.

<sup>30</sup> Sobre la relación existente entre la mujer y la isla, por ejemplo, en las representaciones femeninas de la *Odisea* homérica, véase Deriu (2019).

que Isla Paraíso esté rodeada por el mar y, además, oculta al resto del mundo, la convierte en el espacio ideal para que todo aquello considerado no normativo por la ideología dominante encuentre su expresión. Se trata de un elemento ya presente en el arquetipo clásico, puesto que, a pesar de una falta de acuerdo entre los autores grecorromanos sobre la exacta ubicación geográfica de las Amazonas, todos coinciden en localizarlas lejos de la civilización. En ocasiones, el recurso a la lejanía espacial puede ser reforzado por la lejanía temporal, presente de alguna manera también en el relato mitológico amazónico y en su transposición en el cómic de Marston: si, por un lado, las fuentes clásicas hacen referencia a los acontecimientos relacionados con el pueblo de las mujeres guerreras como algo ocurrido en tiempos de héroes como Aquiles, Heracles o Teseo, es decir, el tiempo del mito, por el otro, el cómic transporta la sociedad amazónica al mundo real y contemporáneo al autor, pero justificando su existencia mediante una separación de algún modo divina, que la mantiene oculta del resto del mundo. La isla se ha convertido en un no-lugar atemporal y ucrónico, imagen del pasado arcaico en la contemporaneidad, una utopía abocada al fracaso ya en los términos de su formulación, en su lucha contra los ideales hegemónicos del tiempo.

Asimismo, Isla Paraíso constituye la imagen de un sistema cerrado y seguro. Ya desde sus orígenes, la historieta, además de la atención del público masculino y del público feminista, atrajo a otro no previsto por Marston, unos seguidores *queer*, fenómeno que se intensificó a lo largo de los años setenta. En esta década, el cómic cruzó las fronteras de los medios artísticos y aterrizó en televisión con la serie *Wonder Woman*, con Lynda Carter en el papel protagonista de Diana. El paso de un medio a otro iba acompañado por una nueva estética, de corte *camp*<sup>31</sup>: la exageración y la ostentación de las situaciones que esta estética favorecía encajaban bien con la contracultura que, a partir de 1969, tras los disturbios de Stonewall, había ido caracterizando a la cultura homosexual de la época, por lo que se había ido estableciendo un fuerte vínculo entre el *camp* y la representación de este colectivo marginal. Lo que está claro es que la nueva representación *camp* de *Wonder Woman*, así como su apropiación feminista, constituyeron las bases para el aumento del número de seguidores *queer* del cómic de DC a lo largo de la década de los setenta, coincidiendo con un fenómeno definido por algunos estudiosos como «migración homosexual» (Hood, 1998). Es justo en estos años cuando empiezan a surgir en Estados Unidos comunidades homosexuales y se va consolidando la idea según la cual las grandes ciudades podían adaptarse mejor y ser más acogedoras para las identidades no normativas, a diferencia de los pequeños núcleos urbanos. En este contexto se desarrollaron barrios como el de Castro en San Francisco o The Village en Nueva York, sistemas cerrados y espacios seguros para la expresión del deseo sexual no normativo. En ello quizá podría haber cierta influencia del modelo de Temiscira.

A estas consideraciones acerca del espacio para la expresión identitaria habría que sumar otro elemento más que relaciona el mundo LGBTQI+ con *Wonder Woman*. Me

refiero a la búsqueda de un lugar en el mundo. Así como las identidades en general (y las no normativas de manera más evidente), también Diana Prince, más allá de las numerosas aventuras vividas, necesita ubicar su identidad, emocional y físicamente. El sentido de pertenencia a una realidad y un espacio compartidos, ya sea en Isla Paraíso con otras Amazonas, o bien en un contexto social y urbano no discriminatorio, pudo contribuir a fortalecer la seguridad de estos individuos en su proceso de definición de su propia identidad.

#### (5) Doble vida y máscaras

Más allá de las alusiones directas o indirectas al lesbianismo y a contextos identitarios no normativos, es importante subrayar las oportunidades que un cómic como *Wonder Woman* ofrece, sobre todo a la hora de proporcionar elementos cargados de ambigüedad que puedan estar sujetos a interpretaciones dispares<sup>32</sup>. Todos los superhéroes –y *Wonder Woman* no es una excepción– presentan dos elementos clave que las favorecen. La primera es la doble vida del personaje principal que, además de su identidad como héroe o heroína, vive una vida civil, cotidiana, en la que a menudo es un individuo marginado. Entre los varios oficios que desempeña Diana Prince en el Mundo de los Hombres, por ejemplo, trabaja como secretaria de Steve Trevor o como dependiente de una tienda de ropa en los años sesenta y setenta, cuando renunció a sus poderes para permanecer al lado de Trevor. El segundo factor propio del personaje superheroico del cómic es el uniforme que, junto con la máscara, permite ocultar su identidad; se trata de una decisión que puede deberse tanto al miedo a perder la credibilidad y el apoyo del público ante el descubrimiento de su identidad civil como, simplemente, al temor a ser heridos, emocional y físicamente, una vez desvelado su yo. Diana recurre al uniforme que he descrito al principio de este trabajo, que le permite aprovechar sus poderes (fuerza, agilidad y, por supuesto, seducción, un arma típicamente femenina), al mismo tiempo que vehicula una exaltación ideológica del poder político estadounidense. No cubre su rostro con una máscara propiamente dicha, sino que, a la manera de Clark Kent/Superman, en su identidad civil recurre a unas gafas que impiden que pueda ser reconocida por el mismo Steve Trevor.

Se trata, por tanto, de elementos que no implican de por sí la existencia de una identidad no normativa detrás del héroe o heroína, pero la ambigüedad que conllevan propicia una lectura *queer* como la que hicieron en la década de los años setenta los colectivos homosexuales (Spieldenner, 2012: p. 7-8). Como ya se ha indicado anteriormente, este proceso no se da solo en el público lésbico de la historieta, sino que se extiende también a todos aquellos lectores que se identifican con el personaje, a través de la asociación de la doble vida y la máscara con su propia experiencia de vida «dentro del armario».

#### **Una propuesta de análisis**

En palabras de Meredith Safran y Monica Cyrino en su introducción al volumen *Classical Myth on Screen* (2015: p. 1),

31 Aportes teóricos fundamentales sobre el *camp* son las reflexiones de Sontag (1964) y Meyer (1994).

32 Sobre el formato cómic como lugar de expresión de identidades *queer* femeninas, véase Abate et al. (2018).

«the narratives, characters and symbols, found in canonical texts<sup>33</sup>, take on new dimensions as they are repeatedly absorbed and filtered through subsequent historical-cultural sensibilities, in media ranging from comic books to television shows to video games». El arquetipo clásico de la mujer guerrera ha experimentado este proceso a lo largo de los siglos y el cómic *Wonder Woman* ha sido solo una de las muchas formas de apropiación que ha vivido en el tiempo.

Es posible entender esta dinámica a través de la teoría de la Recepción Clásica desarrollada por Lorna Hardwick (2003: p. 5), quien sugirió que en los procesos de recepción de un referente clásico intervienen múltiples variantes, que podemos intentar aplicar al cómic *Wonder Woman* y su recepción por parte del colectivo lésbico. Además del objeto de interés (el arquetipo de la amazona) y la coordinada espaciotemporal en la que se produce, con especial énfasis en los Estados Unidos de la década de los setenta, hay que tener en consideración los agentes de la recepción, el colectivo homosexual, y, de manera específica, el colectivo lésbico. El análisis debe luego centrarse en la manera en la que se ha producido la recepción, que en el caso de *Wonder Woman* ha sido a través de la eliminación de algunos elementos conflictivos, como el amor romántico hacia un hombre, y la introducción de nuevos matices de significado, como las interpretaciones lésbicas o, en general, no hegemónicas y no normativas del entorno en el que se desarrolla la acción. Por último, el análisis del proceso debe atender también a las finalidades para las que se ha desarrollado esa interpretación concreta: en el caso de las amazonas y su apropiación por parte del colectivo lésbico, encapsulada en el personaje de *Wonder Woman*, la dinámica se justifica como una estrategia de creación o fortalecimiento de una identidad moderna, lésbica, que encuentra en el arquetipo (la amazona) y en su recepción mediada (*Wonder Woman*) un modelo autorizado y, consecuentemente, legitimador<sup>34</sup>. Resultado de este análisis será, por lo tanto, la observación de la estrecha vinculación entre un fenómeno social y otro cultural, es decir, el reconocimiento de un proceso de construcción de una identidad a través de un referente mitológico y su recepción.

## CONCLUSIONES

En el caso del cómic *Wonder Woman* encontramos un ejemplo de apropiación, a través de un producto de cultura pop, de un referente clásico, las amazonas, que se enriquece con nuevos significados y valores generados por el *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo en el que fue creado.

Dos procesos se deducen de las consideraciones que he presentado. El primero de ellos es el recurso al mismo personaje con dos finalidades diferentes. En la Antigüedad clásica las amazonas permitieron el fortalecimiento y la justificación del poder masculino, en una sociedad exclusivamente patriarcal, así como la legitimación del conflicto contra lo otro, la barbarie, la incivilizada sociedad amazónica. La tradición primó esta representación de

la feminidad de las amazonas, destinadas a morir o a la sumisión romántica frente al héroe. Sin embargo, en la década de los cuarenta del siglo XX William Moulton Marston revivió este arquetipo con el propósito opuesto: gracias a los nuevos matices de significado que la amazona había ido recibiendo por parte de los primeros movimientos en favor de los derechos de la mujer, creó un personaje y un mundo inspirados en la sociedad amazónica del mito, como síntesis de su manera feminista de ver el mundo.

Un proceso más se suma al anterior y la reescritura de Marston se convierte en un nuevo eslabón de la cadena de recepción del referente clásico<sup>35</sup>, que facilitará su apropiación por parte del movimiento feminista y los colectivos homosexuales, mediada por *Wonder Woman*. Los rasgos característicos del personaje y su entorno, a los que ya Marston había dotado de un matiz de significado claramente orientado a su interpretación feminista, se enriquecen con una nueva simbología, generada por un grupo social marginal. En mi opinión, en *Wonder Woman* el factor que favorece dichas lectura y apropiación no reside tanto en la representación explícita de la amazona y su sociedad, cuanto en las ambigüedades inherentes al referente original, el arquetipo clásico, y, especialmente, en su sexualidad no-normativa. Aunque en las fuentes clásicas no se haga ninguna mención explícita a ello (ni cabría esperarlo), hay un argumento *ex silentio* en su descripción: el rechazo de las amazonas a las relaciones afectivas y sexuales con los hombres (con excepción del sacrificio ritual anual para perpetuar su sociedad), primer paso para su lesbianización. El desarrollo posterior del mito llegó casi a eclipsar este hecho, por su incidencia en la sumisión romántica de la guerrera hacia el héroe, pero Marston lo reintrodujo, gracias a la incorporación de elementos ambiguos, como el entorno homoerótico, algunos juegos de palabras (Etta Candy), la doble identidad, el disfraz y, en suma, la elección del referente de la mujer guerrera y luchadora.

Cabe hacer una última reflexión: ¿por qué *Wonder Woman* y no otro personaje? Como he dicho, no hay referencia explícita al lesbianismo del personaje principal, Diana, ni de otros secundarios, por razones que Kelli Stanley (2005: p. 164-165) justifica de la siguiente manera: «a real lesbian content would push her too far outside the circle of social normality and render her too dangerous. It would also destroy her value as consumer merchandise, created by and for (straight) male consumption»<sup>36</sup>.

El proceso de lesbianización de *Wonder Woman*, de tal modo, podría, en mi opinión, estar relacionado con la peligrosa cercanía entre las categorías de género, roles de género, sexualidad y orientación. Ha sido, y sigue siendo, una dinámica bastante común a lo largo de las últimas décadas el

35 Una reflexión metodológica sobre el diálogo entre lo contemporáneo y lo clásico en los productos de cultura popular puede leerse en Unceta Gómez (2019), quien ejemplifica tres modelos, entre otros, de apropiación contemporánea de la Antigüedad: las recepciones mediadas, la recepción inversa (o influjo recíproco, de diálogo entre lo antiguo y lo moderno) y la recepción como representación del original. El cómic *Wonder Woman* respondería a una amalgama entre el primero y el segundo modelo (cfr. supra).

36 El personaje de Rey en la saga *Star Wars* ejemplifica bien la reflexión de Stanley: a pesar de la importancia de su papel en las últimas entregas de la saga, destaca la ausencia de *merchandising* a ella asociado, quizá debido también a su ambigüedad afectiva y sexual.

33 Y, se podrían añadir también, en las imágenes.

34 El caso de *Wonder Woman* no representa un *unicum* en el recurso al mundo clásico como referente legitimador de una identidad lésbica moderna. Otro ejemplo, de naturaleza diferente, es la novela gráfica *Fun Home. A Family Tragicomic* (2006), de Alison Bechdel; léase, al respecto, López Gregoris (2020).

considerarlas como sinónimos, por lo que la confusión podría haber generado mecanismos específicos de identificación, como en este caso. El hecho de que Diana, una moderna amazona, domine ámbitos como la guerra y la justicia, la acerca a unos roles de género propiamente masculinos y, por ende, a la sexualidad de este género, que, en términos normativos binarios, se proyecta en una atracción hacia el género femenino. Se trata, pues, del proceso según el cual el varón heterosexual medio considera que una mujer «se hace» lesbiana, cuando ocupa el espacio masculino.

Diana de Temiscira, además, no es el único personaje que experimenta esta dinámica interpretativa, pues resulta bastante común entre las mujeres guerreras de la ficción, todas influidas por el antecedente de *Wonder Woman*, como, por ejemplo, *Xena*, de *Xena: Warrior Princess* (NBC, 1995-2001), *Mulan* de la homónima película Disney (Barry Cook y Tony Bancroft, 1998), *Katniss Everdeen* en *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012, versión cinematográfica de la homónima novela de Suzanne Collins, de 2008), *Arya Stark* de la serie *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), la princesa Mérida en *Brave* (Mark Andrews y Brenda Chapman, 2012), y muchas más. Todas ellas, además, comparten una iconografía específica, notablemente sexualizada (menos en el caso de las películas Disney, prioritariamente dirigidas a un público infantil), así como el uso de armas como arcos, flechas, lazos, etc., que subrayan la distancia física, cuando no emocional, de su objetivo y las relacionan con la diosa griega de la caza Ártemis (Diana en el mundo romano), a cuyo culto eran devotas las amazonas.

Todas estas heroínas representan a la vez un ejemplo de recepción del arquetipo clásico de la mujer guerrera, la amazona, pero también ilustran dos interesantes procesos de transferencia cultural por los que se interesa la teoría de la Recepción Clásica: por una parte, la manera en la que dicho arquetipo ha sido remodelado por parte de creadores de productos artísticos y, por otra, el modo en que ciertos colectivos convertidos en los receptores finales de esos productos se han apropiado del referente (gracias a sus ambigüedades) para sus propios fines. Me refiero, claro está, a las mujeres lesbianas, quienes se han servido de *Wonder Woman* como un referente para crear su identidad y para encontrar su lugar en el mundo.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido elaborado gracias a un contrato de investigación predoctoral FPI-UAM 2019, en calidad de miembro del equipo de investigación “*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*” (Ref. PID2019-107253GB-I00) y del grupo de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid «LITTERAE: Literatura, comparatismo y recepción desde la Antigüedad hasta hoy». Mis agradecimientos van a los revisores anónimos del trabajo por sus acertadas sugerencias.

## REFERENCIAS

Abate, Michelle Ann, Grice, Karly Marie y Stamper, Christine N. 2018. Introduction: ‘Suffering Sappho!’: Lesbian Content and Queer Female Characters in Comics. *Journal*

*of Lesbian Studies* 22(4): 329-335.

- Berlatsky, Noah. 2015. *Wonder Woman: Bondage and Feminism in the Marston/Peter Comics, 1941-1948*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.
- Call, Lewis. 2013. *BDSM in American Science Fiction and Fantasy*. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Castelnuovo, Shirley y Guthrie, Sharon R. 1998. *Feminism & the Female Body: Liberating the Amazon Within*. Boulder: Lynne Rienner Publishers.
- Cyrino, Monica y Safran, Meredith E. (eds.). 2015. *Classical Myth on Screen*. New York: Palgrave and Macmillan.
- Cocca, Carolyn. (2014) Negotiating the Third Wave of Feminism in *Wonder Woman*. *PS: Political Science & Politics* 47.1: 98-103.
- Davies, Peter. 2009. Women Warriors, Feminism and National Socialism: The Reception of J. J. Bachofen’s View of Amazons among German and Austrian Right-Wing Women Writers. En *Women and Death 2*, Sarah Colvin y Helen Watanabe-O’Kelly (Eds.), 45-58. Rochester/New York: Camden House.
- Deriu, Morena. 2019. Not Every Woman is an Island: Some Notes about Isles of Women and Colonisation in the *Odyssey*. *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature* 10(2): 19-32.
- Dowden, Ken. 1997. The Amazons: Development and Functions. *Rheinisches Museum* 140(2): 97-128.
- Duncan, Randy y Smith, Matthew J. 2009. *The Power of Comics. History, Form and Culture*. New York/London: Bloomsbury.
- Fabre-Serris, Jaqueline. 2019. *Ripensare il genere. Alcune riflessioni sulle riscritture del mito delle Amazzoni*. Conferencia presentada en el congreso “Crossing Gender Boundaries. Brave Women Living in Texts and Images”, 26-28 de noviembre, Santa María Capua Vetere.
- Finn, Michelle R. 2014. William Marston’s Feminist Agenda. En *The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, Joseph J. Darowski (ed.), 7-21. Jefferson/London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Gramstad, Thomas. 1999. The Female Hero. A Randian-Feminist Synthesis. En *Feminist Interpretations of Ayn Rand*, Mimi Reisel Gladstein y Chris Matthew Sciabarra (eds.), 333-362. Pennsylvania State University Press.
- Hardwick, Lorna. 2003. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hatfield, Charles. 2005. *Alternative Comics: an Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hood, Clifton. 1998. Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940. *Journal of Urban History* 24(6): 782-793.
- Jeffrey, Sheila. 2003. *Unpacking Queer Politics: A Lesbian Feminist Perspective*. Cambridge: Polity.
- Kovacs, George y Marshall, Christopher W. (Eds.). 2011. *Classics and Comics*. New York: Oxford University Press.
- Kovacs, George y Marshall, Christopher W. (Eds.). 2015. *Son of Classics and Comics*. New York: Oxford University Press.
- Lepore, Jill. 2014. *The Secret History of Wonder Woman*. New York: Alfred A. Knopf.
- López Gregoris, Rosario. 2020. Fun Home: A Family Tragicomic. Homer, Joyce and Bechel. Classical Reception and Comic Hybridization. *The Heroine Explores Her Sexual Identity*. En

- The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*, Rosario López Gregoris y Cristóbal Macías Villalobos (Eds.), 143-157. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Masotta, Oscar. 1970. *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mayor, Adrienne. 2014. *Amazonas. Guerreras del mundo antiguo*. Traducción de Jorge García Cardiel. Madrid: Desperta Ferro Ediciones.
- Marston, William Moulton. 1928. *The Emotions of Normal People*. London/New York: Kegan Paul/Harcourt.
- McCausland, Elisa. 2017. *Wonder Woman. El feminismo como superpoder*. Madrid: Errata Naturae.
- Meyer, Moe. 1994. *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.
- Penrose, Walter D. Jr. 2019. The Unwanted Gaze? Feminism and the Reception of the Amazons in Wonder Woman. *EuGeStA* 9: 176-224.
- Perrotta, Annalisa. 2015. La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano, *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 45/46: 39-59.
- Rich, Adrienne. (1986). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980). En *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Adrienne Rich, 23-75. New York/London: W.W. Norton & Company.
- Robinson, Lillian. 2004. *Wonder Women: Feminisms and Superheroes*. London: Routledge.
- Sánchez Pérez, Carlos. 2019. *Hermes Trismegisto: de la mística a la fantasía. Pervivencia de los textos herméticos de la antigüedad a nuestros días*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Santini, Daria. 2009. The German Reception of the Amazon Myths from Hederich to Bachofen. En *Women and Death 2*, Sarah Colvin y Helen Watanabe-O'Kelly (Eds.), 15-27. Rochester/New York: Camden House.
- Sontag, Susan. 1964. *Notes on "Camp"*. Penguin Books.
- Spieldenner, Andrew R. 2012. Altered Egos: Gay Men Reading across Gender Difference in Wonder Woman. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 1-10.
- Stanley, Kelli E. 2005. 'Suffering Sappho!': Wonder Woman and the (Re)Invention of the Feminine Ideal. *Helios* 32(2): 143-171.
- This, Craig. 2014. Containing Wonder Woman: Fredric Wertham's Battle Against the Mighty Amazon. En *The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, Joseph J. Darowski (ed.), 30-41. Jefferson/London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Unceta Gómez, Luis. 2019. El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la antigua Roma. En *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, Luis Unceta Gómez y Carlos Sánchez Pérez (eds.), 17-35. Madrid: UAM-Los libros de la Catarata.
- Unceta Gómez, Luis. 2020. From Hero to Superhero. The Update of an Archetype. En *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*, Rosario López Gregoris y Cristóbal Macías Villalobos (eds.), 1-17. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- United Nations. 2016. Wonder Woman Appointed UN Honorary Ambassador for the Empowerment of Women and Girls. *UN News*, 21 de octubre. Consultado el 10/03/2020. <https://news.un.org/en/story/2016/10/543462-wonder-woman-appointed-un-honorary-ambassador-empowerment-women-and-girls>.
- Young, Serinity. 2018. *Women Who Fly: Goddesses, Witches, Mystics, and other Airborne Females*. New York: Oxford University Press.
- Wittig, Monique. 1992. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona, Madrid: Egeles.



## Dido, reina de Cartago, un modelo actual de liderazgo femenino

*Dido queen of Carthage, a current model of feminine leadership*

José María Peláez Marqués <sup>1, @</sup>

<sup>1</sup> Universidad Francisco de Vitoria.

@ Autor/a de correspondencia: jm.pelaez@ufv.es

Recibido: 27/10/2020

Aceptado: 26/11/2020

### Resumen

Este artículo valora las cualidades y competencias de Dido como líder de acuerdo con los sistemas que se utilizan actualmente en las empresas para la valoración de la capacidad de liderazgo de sus directivos. El método utilizado consiste en el análisis de sus acciones de gobierno y gestión al frente de Cartago según se describen en Eneida. A través de este análisis se valora su desempeño de las principales funciones directivas así como el nivel de competencia demostrado en dicho desempeño.

La adecuación de un sistema actual de evaluación directiva a un modelo clásico y los positivos resultados alcanzados por la reina ponen de manifiesto la vigencia de Dido como modelo de liderazgo femenino. También muestran la posibilidad de combinar los estudios del mundo clásico con los de las ciencias empresariales en la formación de directivos.

Como conclusión y complemento de la evaluación directiva de Dido se comparan los retos y dificultades a los que se enfrentaba como reina y mujer con los que encuentran hoy las mujeres que desempeñan puestos de dirección. La coincidencia en la mayoría de dichos retos pone, de nuevo, de manifiesto la actualidad de los modelos clásicos de liderazgo.

**Palabras clave:** liderazgo, directora, competencia, empoderamiento, diversidad.

### Abstract

This article assesses the qualities and competences of Dido as a leader, making use of the present systems found in today's companies employed to evaluate the leadership ability of their directors. The method used consists of an analysis of her governance and management activity during her rule over Carthage, as described in Aeneid. Through this analysis, her performance regarding the principal management functions is assessed, as well as the competency level observed in said performance.

The adaptation of a modern management assessment system to a classical model and the positive results attained by the queen reveal the relevance of Dido as a female leadership model today. Likewise, the results obtained reinforce the feasibility of combining studies of the classical world with the business sciences.

As a conclusion and in addition to the management assessment carried out on Dido, the difficulties and challenges she faced as both a queen and a woman are compared with those dealt with by the majority of women in present positions of leadership. The similarity found in said challenges once again reflects the validity of classical leadership models in the modern world.

**Keywords:** leadership, director, competency, empowerment, diversity.

## INTRODUCCIÓN

Dido ha sido recordada en la literatura por su trágica historia de amor con Eneas. El fundador de Roma y su ejército de troyanos, huidos de su ciudad arrasada por los griegos, son acogidos por la reina de Cartago. Dido, no solo les ofrece protección como huéspedes, sino que les propone asociarse en una relación de igualdad. Enamorada de Eneas, le ofrece compartir el gobierno sobre Cartago. El troyano, aunque inicialmente se muestra interesado, rechaza al final tanto la alianza como la relación amorosa. Lo hace convencido de que su misión, impuesta por los dioses, no termina como rey de Cartago sino como fundador de Roma.

Esta imagen de mujer abandonada por su amado, que solo puede terminar con su dolor a través del suicidio, ha dejado en un segundo plano su excelente perfil de liderazgo. Dido, también exiliada como Eneas, logra por sus propios medios y sin recurrir a la guerra construir una nueva ciudad y contar con la admiración de sus ciudadanos y el respeto de sus vecinos. Frente a este liderazgo femenino basado en las alianzas, la influencia positiva y el servicio a su pueblo, encontramos en la épica clásica una mayoría<sup>1</sup> de líderes masculinos guiados por la ambición y la gloria, que logran su influencia y poder sobre los demás con el recurso a la violencia y el miedo.

En el presente artículo utilizaremos el personaje de Dido para mostrar algunas de las cualidades del liderazgo femenino actual en el ámbito empresarial. Para ello, realizaremos una evaluación del desempeño de sus funciones y de las competencias mostradas en las acciones descritas en la obra. Esta evaluación se realizará siguiendo la misma metodología que utilizan, en el ámbito empresarial, los consultores de selección y los departamentos de Recursos Humanos a la hora de seleccionar o promocionar directivos. El proceso, conocido como “assessment center”, compara las cualidades demostradas en su trabajo diario por los evaluados con el modelo definido por la empresa para las personas que ocupan puestos de alta dirección. Dicho modelo incluye una descripción de las principales responsabilidades junto a las competencias y los valores que se deben observar en el profesional que las desempeña de manera excelente. La adecuación de este modelo actual a un personaje literario del mundo clásico y la coincidencia en las funciones y competencias directivas servirá para poner de relevancia la vigencia de algunos de los modelos de liderazgo femenino de la Antigüedad.

Como conclusión, destacaremos aquellos rasgos del liderazgo de Dido que podemos considerar comunes al de otras mujeres que en la actualidad ejercen puestos de dirección en el ámbito empresarial. También mostraremos la vigencia de algunas de las limitaciones y obstáculos a los que Dido se enfrenta en su desempeño como reina.

Para concluir esta introducción, debemos aclarar que el objeto de esta investigación no es demostrar que Dido podría liderar con éxito una empresa en la actualidad. Al tratarse de un personaje literario, su personalidad responde, en cierta

medida, a los estereotipos de la época y las necesidades del desarrollo de la obra. Lo que pretendemos a continuación es, más bien, mostrar cómo los modelos de una obra clásica se pueden utilizar para ilustrar y enseñar conceptos actuales de liderazgo empresarial. Esto pondrá de manifiesto la vigencia de la cultura clásica como vehículo universal de conocimiento práctico, también fuera de los estudios del mundo clásico.

## LIDERAZGO. CONCEPTO, FUNCIONES Y COMPETENCIAS

Antes de analizar las acciones de Dido, descritas por Virgilio en *Eneida*, es preciso concretar brevemente el concepto de liderazgo, sus funciones y las competencias necesarias para desempeñarlo.

### Definición de liderazgo

Existen numerosas definiciones de liderazgo. Northouse (2013: pp. 2-14) revisa las principales y las sintetiza del modo siguiente: “Leadership is a process whereby an individual influences a group of individuals to achieve a common goal”.

Los elementos principales del liderazgo, según esta definición, son la influencia y la existencia de una meta o misión compartida. Un líder es aquella persona que se plantea una misión, concreta una estrategia para cumplirla y, mediante sus capacidades de persuasión e influencia, logra que sus seguidores asuman dicha misión como propia. En la consecución de este propósito no solo alcanza su plenitud el líder, sino que también sus seguidores, al unirse a él, realizan sus aspiraciones de desarrollo personal y profesional.

### Funciones del líder

Cardona (2001: cap. 6) en su manual para directivos<sup>2</sup> define las funciones principales de un líder. Estas se pueden concretar en tres grupos:

- Funciones estratégicas. Los líderes deben definir la misión de la empresa, así como los objetivos que se pretenden alcanzar. Esta misión debe ser atractiva en sí misma y, generalmente, supone un cambio positivo con respecto a situaciones previas. Los objetivos son necesarios para concretar cómo mediremos la consecución de dicha misión. Mediante esta función el líder define el “qué”: qué pretende conseguir la empresa.

- Funciones ejecutivas. Concretan los procesos y las acciones que se deben llevar a cabo para alcanzar la misión mencionada anteriormente. Es el líder quien debe definir un plan de acción que incluya las etapas principales, los recursos que se deben utilizar y los procesos que se deben seguir para cumplirlo. Es también su función controlar que dicho plan se lleve a cabo según lo previsto. Por último, debe definir con claridad qué valores se deben demostrar en la ejecución del plan. Se trata del “cómo”. Cómo se deben hacer las cosas y cómo deben ser las personas que las hagan.

1 Podemos considerar como excepciones a Héctor y Eneas. Preocupados constantemente por el bienestar de su familia y su pueblo se ponen a su servicio como líderes y, antes de prolongar innecesariamente la guerra, tratan de buscar acuerdos que la terminen o al menos minimicen sus efectos.

2 Cardona es profesor del IESE, una de las escuelas de negocios más prestigiosas del mundo. Su manual de dirección ha sido estudiado por numerosos directivos que lo aplican en la gestión diaria de sus empresas. Consideramos que utilizar este manual como referencia para el análisis comparativo del liderazgo de Dido garantiza su relación con los modelos directivos actuales.

- Funciones de liderazgo. Motivan a las personas del equipo para asumir la misión y el plan de acción como propios, de forma que los lleven a cabo según lo definido en la estrategia. Los miembros del equipo deben entender las razones por las que merece la pena la misión y estas razones deben ser compatibles con sus intereses. Esto solo se puede conseguir mediante la influencia personal de los líderes. Se trata de dar a cada uno un “por qué”, un motivo para asumir la misión de la empresa. Este motivo debe combinar la realización personal y la contribución al bien común del equipo y de la sociedad.

### Competencias del líder

Las competencias profesionales son los comportamientos observables y habituales que posibilitan el éxito de una persona en su actividad y función.

Es importante destacar que hablamos de comportamientos, de hechos observables. Esto quiere decir que a los líderes los reconocemos por sus acciones más que por sus palabras. Si no demuestran una coherencia entre lo que dicen y lo que hacen, si no lideran con el ejemplo, perderán a sus seguidores y, por tanto, dejarán de ser líderes.

Las competencias directivas se pueden agrupar en tres categorías:

**Competencias estratégicas:** Son las relacionadas con la gestión del negocio. Incluyen el conocimiento de la propia empresa y la relación con todos los protagonistas de su entorno. También requiere la eficacia en la gestión de los recursos de los que se dispone para alcanzar la misión.

**Competencias de liderazgo.** Relacionadas con la capacidad de influencia en los demás y la gestión de personas tanto individualmente como en equipo.

**Competencias de eficacia personal.** El buen líder, además de gestionar el negocio y sus equipos, debe ser capaz de gestionarse a sí mismo. La proactividad, el cuidado del desarrollo personal, la capacidad de atención y el control emocional están entre estas competencias.

Estas son las funciones y competencias que se evalúan en un líder empresarial para comprobar su adecuación al puesto directivo. Como indicábamos en la introducción, usaremos a continuación este modelo para destacar las cualidades de Dido como líder. Los “comportamientos observables y habituales” mencionados en la definición de competencias los obtendremos de la obra de Virgilio.

### EVALUACIÓN DEL LIDERAZGO DE DIDO, REINA DE CARTAGO

Antes de evaluar el perfil directivo y las competencias de Dido a través de sus acciones conviene comenzar por la valoración que ella misma hace como resumen de su vida. Antes de suicidarse con la espada de Eneas, a modo de propio epitafio, dice (IV 653-658)<sup>3</sup>.

*Viví y al cabo recorrí la jornada que Fortuna me diera y ahora una imagen grande de mí irá bajo las tierras. Fundé una ciudad preclara, vi mis propias murallas, por vengar a mi esposo castigo recibí de mi enemigo hermano, feliz ¡ay de*

*sobra feliz, solo con que jamás carenas dardanias hubieran arribado a nuestras costas!*<sup>4</sup>

Resaltan los elementos de la misión que Dido está segura de haber cumplido: dejar una imagen grande, vengar a su esposo y levantar (*statui*) una ciudad preclara. Todo esto la hubiera hecho además feliz si Eneas nunca hubiera desembarcado en sus playas. Es interesante este lamento, ya que, en efecto, la vida de Dido no es la que ella hubiera querido vivir, sino la que le ha traído la Fortuna.

Tanto Eneas como Dido han recibido la misión de fundar una nueva ciudad para su pueblo a pesar de las dificultades de su condición de exiliados. Como podremos ver a continuación, Dido logra cumplir con eficacia dicha misión. Solo la intervención de Venus para que se enamore de Eneas logra apartarla de sus responsabilidades. Este matiz es relevante para realizar la siguiente evaluación, ya que, a partir de que su razón es arrebatada, evaluaremos a Dido, no por lo que hace, sino precisamente por lo que deja de hacer. En los defectos de la trastornada amante veremos el reverso de las virtudes que demostraba como reina antes de la llegada de los troyanos.

### Desempeño de funciones directivas

#### Funciones estratégicas

Como acabamos de decir, al igual que Eneas, Dido tenía la misión de fundar una nueva ciudad para su pueblo. Recibe del espíritu de su marido el consejo de huir de su asesino y las instrucciones para encontrar el tesoro oculto, pero no menciona ni le asigna ningún encargo concreto, la fundación de una nueva ciudad es algo que decide y ejecuta la propia Dido. Aventaja, por tanto, a Eneas en esta función directiva por el hecho de haber sido ella misma la que, ante la necesidad de huir de la tiranía de Pigmalión, ha definido y concretado su propósito. Mientras que Eneas recibe de los dioses y de su padre un mandato (*imperium*) con instrucciones muy concretas sobre el modo en que debe cumplirlo, Dido recibe un don, que le ha permitido elegir y cumplir su propia misión. Así se lo reconoce Iloneo, uno de los principales jefes del bando de Eneas, a la propia reina (I 522-523).

*Oh reina, a quien Júpiter dio el fundar una nueva ciudad y con justicia enfrenar unas razas soberbias.*<sup>5</sup>

Podría decirse, según términos actuales y salvando las distancias históricas y culturales, que Dido es empresaria de su propio negocio, mientras que Eneas es un directivo por cuenta ajena contratado para comenzar un proyecto diseñado y decidido por otro.

Dido aventaja a Eneas en la realización de su visión. Mientras que el primero solo puede ver realizado su objetivo en imágenes o en profecías, Dido ya imparte justicia y frena a los soberbios. Además, como dice en su epitafio, puede ver levantadas su ciudad y sus murallas. Ha visto pues cumplida su misión y hasta el propio Eneas la envidia (I 437-438).

*¡Oh afortunados aquellos cuyas murallas ya se*

<sup>4</sup> *Vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi, / et nunc magna mei sub terras ibit imago. / Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi, / ultra virum poenas inimico a fratre recepi, / felix, heu nimium felix, si litora tantum / numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae.*

<sup>5</sup> *O regina, novam cui condere Iuppiter urbem / iustitiaque dedit gentis frenare superbas*

<sup>3</sup> Para los textos de *Eneida* he utilizado la edición del año 2011 de L. Rivero (ed.) para la Colección Alma Mater del CSIC.

*levantan!*”, dice Eneas y hacia los tejados de la ciudad alza sus ojos.<sup>6</sup>

#### Funciones ejecutivas

En el cumplimiento de esta función directiva, Dido debe definir y ejecutar un plan, así como concretar los valores que van a regir sus acciones y las de su pueblo. Desde el asesinato de su marido, Dido comienza a definir el plan que la llevará a fundar una nueva ciudad. Huirá con los recursos necesarios para comprar unas tierras en Libia, por lo que no será necesaria una guerra de conquista. Además, sin tener que recurrir a un matrimonio de alianza, mantendrá la paz con los demás pueblos vecinos. Estos logros son apreciados por su pueblo y su fama será reconocida, no solo como reina dotada de un poder formal, sino, sobre todo, como líder al que seguirán en todas sus órdenes. Para resaltar Virgilio la condición femenina de su líder, mujer y reina (Cortes, 2019, pg. 57), debe añadir el sustantivo “*femina*” al sustantivo masculino *dux*<sup>7</sup> (I 364): *dux femina facti*<sup>8</sup>.

Virgilio al referirse a Dido utiliza tanto este término, *dux*, como *regina*. El primero lleva asociado un sentido activo de guía o directora muy similar al que encontramos en el término actual “líder”. El segundo se refiere al poder formal asociado a la forma de gobierno de los pueblos del norte de África. El poeta, al tomar como referencia al personaje histórico de Cleopatra, utiliza el mismo término *regina* con el que se referían a la egipcia los autores contemporáneos que criticaban dicha forma de gobierno frente a la romana (Puyadas, 2016: 187-191).

Desde la primera aparición del personaje en el poema (McLeish, 1972: 127-128), se la describe como alguien que lidera, en medio de su pueblo, la construcción de un futuro común (I 503-504).

*Tal era Dido, tal se desplazaba contenta por medio, apremiando al trabajo y su reino futuro.*<sup>9</sup>

Resalta el verbo que usa Virgilio para describir la acción de dirigir de Dido: *instare*. Lo refuerza además con la circunstancia de ser *per-medios*, en medio de ellos. Expresa de este modo el autor un liderazgo basado tanto en la proximidad como en la urgencia por los resultados. Expresado con términos actuales de Recursos Humanos, se trata de un liderazgo basado en la cercanía al equipo y la orientación a resultados. Lejos de esta forma de gobernar está la descrita en el encargo que recibe Eneas de gobernar a los pueblos con dominación y poder (*Tu regere imperio populos, Romane, memento* (VI 851)).

#### Funciones de liderazgo

Mediante el ejercicio de estas funciones se debe conseguir el compromiso de todos con una sola misión. Esta actitud de compromiso y dedicación de sus seguidores se describe con detalle al comparar el pueblo de la reina con un

enjambre de abejas. En el último verso, la miel que fabrican bajo el control de la reina puede bien representar esta misión que todos comparten (I 430-436).

*Como las abejas, comenzando el verano, por los campos floridos bajo el sol la labor las fatiga cuando a las crías adultas de su raza echan afuera, o cuando las líquidas mieles almacenan y de dulce néctar hinchen las celdillas, o bien reciben la carga de los que llegan o bien, alineadas ahuyentan de los comederos al ganado haragán de los zánganos (hierve el trabajo y a tomillo huelen las aromáticas mieles).*<sup>10</sup>

Esta influencia no solo se debe ejercer con los seguidores para alcanzar su compromiso, también es necesaria con el enemigo o los competidores para mantener su neutralidad. De este modo se evita que interfieran en el cumplimiento de la misión. En este sentido destaca la habilidad de liderazgo de Dido, no solo con su pueblo, sino con los que le rodean. Mantiene firme su propósito de fundar su propio pueblo y logra mantenerse independiente del rey vecino Jarbas. La prueba de este logro es la reacción de Jarbas al enterarse de que Dido ha cambiado su plan inicial. El libio recuerda los logros de la reina y su rechazo al acuerdo de matrimonio. Estaba dispuesto a respetar su autonomía, hasta que conoce la posibilidad de una unión entre el pueblo de ella y el del extranjero Eneas (IV 211-214).

*La mujer que errante en nuestro territorio una ciudad a un precio exiguo puso, a quien una costa que arar, a quien las leyes del lugar dimos, rechazó nuestro matrimonio y como señor a Eneas en su reino ha recibido.*<sup>11</sup>

#### Competencias directivas

Una vez valorado el desempeño de sus funciones como líder del pueblo cartaginés, analizamos las competencias que demuestra en el ejercicio de su cargo.

#### Competencias estratégicas

*Visión de negocio.* Si suponemos que el negocio de Dido es la fundación de ciudades y su gobierno, ya hemos dado varias pruebas de su capacidad de gestionarlo. Señala adecuadamente la misión, sabe desempeñar ella misma sus funciones y se apoya en las del equipo para el éxito. Ya hemos mencionado también su capacidad para llegar a acuerdos con los vecinos, comprarles las tierras y evitar así una guerra de conquista. Además, causa la envidia del propio Eneas al demostrar que es capaz de “gestionar su negocio” no solo de un modo excelente en la forma sino también en los resultados, pues logra conseguirlo con recursos limitados y en un breve periodo de tiempo.

Además de los fragmentos que ya hemos reproducido antes, nos parece relevante destacar su respuesta a la queja de los primeros troyanos que se dirigen a ella y protestan por el trato recibido al desembarcar. Dido es consciente

6 *‘O fortunati, quorum iam moenia surgunt!’ / Aeneas ait, et fastigia suspicit urbis.*

7 La forma latina femenina *ductrix* no aparece hasta el latín tardío.

8 “Acaudilla la hazaña una mujer.” Otra posible traducción más literal del texto es “Una mujer es el líder de este hecho”. Esta frase de la *Eneida* se utilizó como lema para destacar la victoria de la reina Isabel I sobre Felipe II y su Armada.

9 *Talis erat Dido, talem se laeta ferebat / per medios instans operi regnisque futuri.*

10 *Qualis apes aestate nova per florea rura / exercet sub sole labor, cum gentis adultos / educunt fetus, aut cum liquentia mella / stipant et dulci distendunt nectare cellas, / aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto / ignavuum fucus pecus a praesepibus arcent / (fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella).*

11 *Femina, quae nostris errans in finibus urbem / exiguum pretio posuit, cui litus arandum / cuique loci leges dedimus, conubia nostra / reppulit ac dominum Aenean in regna recepti.*

de la fragilidad de su reciente fundación y mantiene varios “proyectos” abiertos a la vez. Por un lado, se centra en la construcción de la ciudad y de las normas que la rijan y, por otro, mantiene una alerta constante para defenderla y evitar que su negocio se vea afectado por la llegada de nuevos “competidores”. Lo mismo que haría el fundador de una compañía, que, en la fase de consolidación, mantiene activas ciertas “barreras de entrada” a su mercado (I 563-564).

*Mi difícil situación y la novedad de mi reino me obligan a tales medidas y a proteger con amplia vigilancia mis territorios.*<sup>12</sup>

*Gestión de recursos.* Es esta una de las principales competencias directivas de Dido. La rapidez con la que cumple su misión no es tan solo consecuencia de su determinación y liderazgo, sino también de su búsqueda de recursos y de su adecuada gestión. Asesinado su marido, es capaz de reclutar en poco tiempo los socios necesarios y encontrar las riquezas que le servirán para emprender el proyecto de construir Cartago. En esta gestión excelente de recursos combina la planificación con la improvisación para saber aprovechar las oportunidades que le surgen en el camino. Así, por ejemplo, se hace con la flota de barcos necesaria al apropiarse de unas naves que casualmente estaban en el puerto (I 362-364).

*Unas naves que el azar tuvo prestas las toman al vuelo y las cargan de oro; por el piélago llevan las riquezas de Pigmalión avaro.*<sup>13</sup>

Como leímos antes, Dido decide usar sus recursos económicos para comprar unas tierras en las que fundar su ciudad. Evita batallas para dedicar sus recursos y esfuerzos a la construcción. Esta diferencia en la ejecución pacífica de su misión seguramente sea consecuencia de su condición de mujer. Como mencionamos en la Introducción, la mayoría de los héroes masculinos de la épica clásica consideran la guerra como el único modo de expansión. Frente a esta opción, Dido busca siempre la vía más efectiva y pacífica para la consecución y consumo de recursos.<sup>14</sup> Amata, la madre de Lavinia, prometida de Eneas, podría ser una excepción en esta predisposición a la paz por parte de las figuras femeninas. Es cierto que apoya la guerra para restablecer el pacto previo de matrimonio de su hija con Turno, pero tal vez lo haga por volver a una situación previa de estabilidad pacífica. Prefiere la seguridad de unos pueblos vecinos ya conocidos, frente a los que defendían un nuevo pacto, de resultado incierto, con el extranjero Eneas.

*Red de relaciones.* Ya hemos destacado la capacidad de Dido para formar alianzas con los pueblos vecinos de forma que le permitan seguir con sus planes sin interferencias. También mencionamos la rapidez con la que enrola socios que le acompañen en su huida del reino de Pigmalión. Nos detendremos ahora en su forma de gestionar, desde el principio, su relación con los troyanos. Tras una actitud defensiva y una vez confirmadas las intenciones pacíficas de los nuevos llegados, les ofrece ayuda para marcharse, pero también les ofrece la posibilidad de formalizar una alianza

con ella. (I 572-574).

*¿Queréis, también, asentaros a la par conmigo en estos reinos?: la ciudad que estoy fundando es vuestra; varad vuestras naves: el troyano y el tío será gobernado por mí sin diferencia alguna.*<sup>15</sup>

Este ofrecimiento va más allá de una simple muestra de hospitalidad, Dido no solo muestra su *humanitas* sino que también sabe valorar con rapidez las ventajas de la amistad con nuevos socios (Gibson, 1999: 190-191).

Por su relevancia, volvemos a destacar el verbo utilizado por Virgilio para describir la acción de gobierno de Dido. La reina dice en este fragmento a los troyanos: *Tros Tyriusque discrimine agetur*. El verbo *ago* implica aquí, además del sentido de acción, otro de empuje, movimiento o, como en el actual de liderar, de guía o conducción. Se trata de un gobierno, no solo formal como reina, sino sobre todo de dirección ejecutiva, como ya vimos en el término *dux*.

### Competencias de liderazgo

*Comunicación.* Frente a la hábil locuacidad de Eneas y su capacidad para ocultar sus emociones, destaca Dido primero por su concisión y, en sus últimos días, por la violencia con la que presenta sus argumentos. En todo caso, en ambas situaciones logra Dido los objetivos de cualquier comunicación: emocionar, informar y mover a la acción.

En su primera intervención en el poema combina la reina esta brevedad con su interés por captar la atención del interlocutor. De un modo breve y con humildad comienza por atraer a sus interlocutores troyanos al tranquilizar su ánimo (I 562-563).

*Entonces Dido, bajando su rostro, dice estas pocas palabras: “Disipad del pecho vuestro miedo, teucros, borrad vuestras cuitas”.*<sup>16</sup>

Prosigue el discurso con la oferta concreta y clara de ayuda y alianza que ya hemos comentado antes. El efecto del discurso es profundamente positivo no solo en los interlocutores a los que se dirige, sino también en Eneas y Acates, que están aún ocultos (I 579-581).

*Levantado el ánimo con estas palabras tanto el bravo Acates como el padre Eneas ha tiempo que ardían en deseos de romper la nube.*<sup>17</sup>

Frente a esta Dido amable que busca la sintonía con el receptor, nos encontramos con la Dido engañada que habla encendida (IV 364): *sic accensa profatur*<sup>18</sup>. Pero incluso encendida mantiene la concisión en sus respuestas y gradúa los contenidos del discurso y su expresión para rebatir ordenadamente las justificaciones de Eneas, hasta que ve inútil el discurso y vuelve a su brevedad primera (IV 380): *neque te teneo neque dicta refello*<sup>19</sup>.

*Dirección de personas, Delegación y Coaching.* Hemos destacado previamente, al comentar la función ejecutiva, la habilidad de Dido para reclutar socios, delegar funciones y lograr compromisos. También comprobamos sus habilidades

15 *Vultis et his mecum pariter considerare regnis? / urbem quam statuo vestra est; subducite navis: / Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur.*

16 *Tum breviter Dido, vultum demissa, profatur: / “Solvite corde metum, Teucri, secludite curas”.*

17 *His animum arrecti dictis et fortis Achates / et pater Aeneas iam dudum erumpere nubem / ardebant.*

18 “Y encendida así echa a hablar.”

19 “Ni te retengo ni rebato tus palabras.”

12 *Res dura et regni novitas me talia cogunt / moliri et late finis custode tueri.*

13 *Navis, quae forte paratae / corripunt, onerantque auro; portantur avari / Pygmalionis opes pelago.*

14 Vemos un comportamiento similar en las mujeres del bando de Eneas. Cansadas de las continuas batallas que acaban con sus esposos e hijos, tratan de detener la guerra y quemar las naves.

de “coach” con una influencia positiva en su entorno, que aparta primero temores y deja después al otro la elección de soluciones. Añadiremos el hecho de que, estas habilidades, las ejerce con igual calidad con todo tipo de perfiles, soldados, constructores, magistrados, aliados, etc. A las escenas presentadas anteriormente, donde se mostraba una Dido rodeada de activos seguidores, que desempeñan cada uno su función, añadimos otra más doméstica del banquete en honor de Eneas. También en esta ocasión destaca Virgilio el orden con el que se realizan los trabajos (I 703-704).

*Cincuenta criadas hay, cuya tarea es en orden disponer una larga despensa y con llamas ahumar los penates.*<sup>20</sup>

Podríamos pensar que este orden y diligencia sea consecuencia de la virtud de su pueblo más que del gobierno de Dido. Encontramos una prueba en contra en la actitud de sus gobernados, cuando, enamorada de Eneas, su reina deja de dirigirlos. Así se describen los resultados de su amor por Eneas: si ella no dirige las tareas y no asigna las funciones, toda la empresa se para (IV 86-89).

*No crecen las comenzadas torres, no practica las armas la juventud o disponen los puertos o los seguros bastiones para caso de guerra: se paran y quedan pendientes las obras y las amenazas enormes de las murallas y la maquinaria que con el cielo se iguala.*<sup>21</sup>

#### Competencias de eficacia personal

*Proactividad.* Dido supera a Eneas en este grupo de competencias directivas. Su iniciativa es modélica. Frente al indeciso e inseguro troyano, la reina se muestra siempre decidida y resolutive. Ya vimos cómo es ella la que elige su misión y la pone en marcha con resolución, huyendo de Tiro. Consigue recursos humanos y económicos y no duda en construir con rapidez una nueva ciudad. Tan solo la veremos dudar en los días posteriores al banquete de Eneas, en los que confiesa a su hermana su amor por Eneas y la lucha interior que mantiene por seguir siendo fiel a la memoria de su marido muerto (IV 20-23).

*Ana –lo confesaré–, después del destino de mi pobre marido Siqueo y de ver mis penates desparramados por el crimen de mi hermano, solo éste ha doblegado mis sentimientos y ha hecho tambalear mi espíritu con su empuje: reconozco las huellas de la vieja llama.*<sup>22</sup>

Una vez superadas estas dudas, vuelve a su habitual resolución, incluso en sus horas finales, al planificar su propia muerte y entregarse a ella sin dudar.

*Gestión personal.* Se han descrito en fragmentos anteriores algunas pruebas de la capacidad de Dido para gestionar su propio trabajo. La laboriosidad de su pueblo y la rapidez con la que ha construido una ciudad demuestran su excelente gestión del tiempo. La capacidad de atención para identificar y neutralizar amenazas la demuestra con las medidas que toma para vigilar sus costas, mientras ella misma supervisa la construcción de su ciudad, no deja lugar a

imprevistos que puedan terminar su trabajo de fundación. Ya vimos anteriormente, al valorar su conocimiento del negocio, su respuesta a las quejas de los náufragos troyanos. Se disculpa por el trato hostil recibido por su ejército y recuerda la necesidad de mantenerse vigilante.

Esta misma atención, especialmente cuando todo parece seguro, la lleva a descubrir el cambio de planes de Eneas y su intención de abandonarla (IV 296-298).

*Mas la reina el ardid (¿quién podría engañar a quien ama?) presintió y fue la primera en percibir los cambios futuros, todo a resguardo temiendo.*<sup>23</sup>

*Desarrollo Personal.* No podemos recoger muchas evidencias de estas competencias en los versos que le dedica Virgilio, pero podemos suponerle esta capacidad por sus resultados. Solo alguien con esta capacidad es capaz de pasar de ser la hermana del rey que ha asesinado a su marido, a la reina de una nueva ciudad, en un periodo de tiempo tan corto. Debió de aprender ella misma el oficio de reina gracias a sus habilidades personales de liderazgo. Dido reconoce ante los troyanos una habilidad intelectual en ella y su pueblo (I 567-568).

*No tan embotados pechos tenemos los punos (púnicos) ni tan apartado de la ciudad tiria unce Sol sus caballos.*<sup>24</sup>

Gracias a esta cualidad, aprende Dido de cada uno de sus errores y sufrimientos y es capaz de empatizar con los que han padecido las mismas miserias que ella. Así lo afirma la reina ante los compañeros de Eneas (I 628-630).

*Similar fortuna quiso también que yo, zarandeada por muchas fatigas, por fin me asentara en esta tierra: no desconocedora de la desventura, aprendo a socorrer a los desdichados.*<sup>25</sup>

*Integridad.* Finalizamos la evaluación de las competencias directivas de Dido con la integridad. Virgilio utiliza palabras diferentes para referirse a esta misma virtud según sea un hombre o una mujer quien la demuestre. Mientras que para describir la de Eneas se refiere a su *decus* (decoro) y *virtus*, en el caso de Dido nos muestra su *pudor*. En el mundo clásico, la integridad que describen las primeras palabras se refiere a la grandeza, gloria o reputación entendida como una virtud masculina, mientras que en el caso de Dido la palabra *pudor* destaca virtudes consideradas especialmente femeninas como la moralidad, la discreción o la modestia (Agris, 2014: 746-747).

Aunque esta integridad es una de sus preocupaciones principales antes de llegar Eneas, también es lo primero que olvida al enamorarse de él. Con notable énfasis describe la reina a su hermana su preocupación por mantenerlo (IV 24-27).

*Pero mejor querría que o bien la tierra se me abra desde lo hondo o bien el padre todopoderoso me lance con su rayo a las sombras, a las sombras en el Érebo palidecientes y a la noche profunda, antes que violarte a ti, Pudor, o dejar sin efecto tus leyes.*<sup>26</sup>

20 *Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam / cura penum struere, et flammis adolere Penates.*

21 *Non coepit adsurgunt turres, non arma iuventus / exercet portusve aut propugnacula bello / tuta parant: pendent opera interrupta minaeque / murorum ingentes aequataque machina caelo.*

22 *Anna, fatebor enim, miseri post fata Sychaei / coniugis et sparsos fraterna caede Penates / solus hic inflexit sensus animumque labantem / impulit: adgnosco veteris vestigia flammae.*

23 *At regina dolos (quis fallere possit amantem?) / praesensit, motusque exceptit prima futuros / omnia tuta timens.*

24 *Non obtusa adeo gestamus pectora Poeni / nec tam aversus equos Tyria Sol iungit ab urbe.*

25 *Me quoque per multos similis fortuna labores / iactatam hac demum voluit consistere terra: / non ignara mali miseris succurrere disco.*

26 *Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, /*

Este pudor incluye también la preocupación por su fama pública. Como hemos podido comprobar, su influencia se apoya, en gran medida, en el ejemplo y sabe bien que sin este ejemplo constante y modélico su pueblo no podrá progresar. Perdida esta virtud, Dido abandona sus responsabilidades de reina y deja de edificarse la ciudad que la hará famosa. Esta pérdida del pudor preocupa entonces a la diosa Juno y propone a Venus un acuerdo que haga gobernar a la reina con Eneas de forma que vuelva a ponerse en marcha el proyecto de fundación de Cartago (IV 90-92).

*Tan pronto como la querida esposa de Júpiter se percató de que peste tal embargaba a Dido y de que su buen nombre no era freno para su desvarío, la Saturnia aborda a Venus con tales palabras.*<sup>27</sup>

En sus momentos finales, descubierto el plan de Eneas, la propia Dido muestra el valor que ella misma daba a su integridad y su fama. Dido no asume la responsabilidad de sus actos, sino que considera a Eneas el causante de su comportamiento (Casali, 1999: 204). Así lo vemos en palabras de Dido en uno de los más duros reproches (IV 321-323).

*También por ti se ha consumido mi pudor y, aquella que me bastaba para alcanzar los astros, mi anterior reputación.*<sup>28</sup>

Como prueba definitiva de la importancia que Dido concede a su reputación tenemos su decisión de suicidarse. Al desengaño amoroso causado por el abandono de Eneas se une la vergüenza de haber perdido ante su pueblo su pudor y fama. De acuerdo con la moral romana, la *pucliticia* es más valiosa para una mujer que la propia vida (Casamayor, 2020: 277).

**Estilo de liderazgo: Trascendente**

Después de analizar el desempeño de las funciones directivas por parte de Dido, así como sus principales competencias, podemos concluir que su estilo de liderazgo es el conocido como trascendente.

El líder trascendente no tiene una visión a corto plazo centrada en su propio éxito o beneficio, sino que desea que sean otros quienes disfruten de sus logros. Por eso, no le importa esperar a su muerte para que le sean reconocidos. Tampoco ejerce una autoridad distante y arrogante que refuerce su superioridad sobre los demás, sino que comparte los esfuerzos con su gente y se pone a su servicio siempre que es necesario.

Hemos presentado ya varios ejemplos que nos muestran a una reina Dido concentrada en el cumplimiento de una misión que se prolongará en el tiempo gracias a la dirección y el ejemplo que da ahora a su pueblo. Vimos cómo su consuelo en la muerte es saber que ha dejado una fama duradera y una ciudad preclara. En cuanto al modo de ejercer el poder de una manera próxima pero directiva, la vimos al comentar el uso del verbo *insto* para describir el ejercicio de su autoridad. Podemos reconocer de nuevo esta cualidad en la descripción que ofrece Virgilio de su presencia, de nuevo

*ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.*

27 *Quam simul ac tali persensit peste teneri / cara lovis coniunx nec famam ob stare furori, / talibus adgreditur Venerem Saturnia dictis.*

28 *Te propter eundem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior.*

en medio, en las obras de construcción del templo a Juno (I 505-508).

*Entonces a las puertas de la diosa, en medio del caparazón del templo, cercada de armas y apoyada en la elevación del trono, tomó asiento. Disposiciones daba y leyes a los hombres, y el esfuerzo en los trabajos igualaba en justas partes o del lote inicial los detraía.*<sup>29</sup>

Interesa resaltar el modo en el que reparte las tareas, unas de un modo justo a partes iguales y otras al azar. El líder trascendente combina efectivamente ambos modos de delegar, asigna las funciones en el equipo según las cualidades de cada uno, pero deja un margen a la iniciativa personal.

**CONCLUSIONES. VIGENCIA DEL MODELO DE LIDERAZGO FEMENINO**

Es difícil generalizar una descripción de modelos de liderazgo que podamos calificar como exclusivamente femeninos o masculino y que no caiga en estereotipos o generalizaciones (Goffe y Jones, 2011: 91). Para disponer de un modelo fiable que permita la valoración comparativa de las acciones de Dido, hemos recurrido a aquellos que se basan en investigaciones en las que se ha considerado una muestra suficiente de mujeres. Destaca entre ellos el de Hofstede (1997: 90-96), experto holandés en gestión multicultural. Su estudio, además de considerar las diferencias en el estilo directivo según la nacionalidad, también valora las que provienen del género. Presentamos en la siguiente tabla una síntesis de sus conclusiones. Estas se basan en encuestas realizadas anualmente a hombres y mujeres directivas de todo el mundo.

Liderazgo masculino	Liderazgo femenino
Asertivo	Persuasivo
Agresivo	Discreto
Deductivo	Intuitivo
Prefiere tomar las decisiones solo	Busca el consenso
Competitivo	Cooperativo
Busca el éxito personal	Busca el éxito del equipo
Apoya a los fuertes	Apoya a los débiles
Necesita retos constantes	Necesita estabilidad

Tabla 1. Resumen de las cualidades más destacadas y diferenciales de los liderazgos masculino y femenino según los estudios de Hofstede.

El estudio llevado a cabo por los expertos en liderazgo Anderson y Adams (2016: 104-106) destaca además dos competencias en las que las mujeres directivas superan a los hombres. Se trata de la capacidad relacional y la creatividad. Para los investigadores la importancia de estas competencias para la eficacia directiva lleva a muchas compañías a evolucionar su cultura de modelos masculinos basados en el "patriarcado" a modelos femeninos basados en la "colaboración". El primero se basa en el control y la supervisión excesiva mientras que el segundo busca la

29 *Tum foribus divae, media testudine templi, / saepta armis solioque alte subnixa resedit. / Iura dabat legesque viris, operumque laborem / partibus aequabat iustis, aut sorte trahebat.*

cooperación, el respeto a las responsabilidades de los demás y la creatividad.

Por último, destacamos una interesante consideración de Kets de Vries (2010: 230-231), psiquiatra experto en liderazgo. Por su experiencia en la atención a directivos de ambos sexos ha podido constatar que las mujeres suelen sobrellevar mejor las crisis personales asociadas al estrés laboral. Según Kets de Vries, esto lo logran gracias a su mayor capacidad para mantener sus compromisos y su habilidad para combinar múltiples ocupaciones.

Con las conclusiones de estos estudios comparativos podemos analizar ahora las acciones de Dido que han sido descritas anteriormente. Destacamos en ella su influencia basada en la empatía y la persuasión, su preocupación por ayudar a los débiles y el sentido de equipo y colaboración que muestra ante sus ciudadanos al participar de todas las actividades. Su fortaleza está en las emociones humanas (Putman, 1985: 15-16). Hemos comprobado también cómo su bajo afán de competitividad y la orientación a resultados sostenibles hace que las relaciones se planteen en un plano cooperativo. En este aspecto del liderazgo femenino es relevante destacar de nuevo la diferencia entre Dido y Amata. Las dos defienden las alianzas cooperativas, pero la segunda antepone la estabilidad de los pactos ya firmados con socios conocidos antes que la inseguridad de un socio desconocido. Da prioridad a la necesidad de estabilidad aunque tenga que recurrir a una competencia agresiva por medio de la guerra.

Aunque no es el objeto principal de este artículo, no podemos dejar de mencionar el perfil mixto de Eneas. Su tendencia natural parece el estilo femenino, pero la importancia de la misión recibida como fundador de Roma y las dificultades para llevarla a cabo le hacen seguir un modelo de liderazgo masculino más acorde con el ideal romano.

Además de esta similitud del estilo de Dido con el modelo actual de liderazgo femenino, también encontramos coincidencias entre los problemas o limitaciones que encuentra en su reinado con los que pueden encontrar hoy en día muchas profesionales.

- Dificil equilibrio entre la vida personal o familiar y la profesional. Dido debe elegir entre su relación amorosa con Eneas y la plena dedicación al gobierno de los cartagineses. Desde la muerte de su marido, su entrega a la construcción y gobierno de la ciudad le ha hecho olvidar las “viejas llamas” de sus emociones amorosas. Esta determinación hacia sus responsabilidades como líder se ven neutralizadas, contra su voluntad, por la poderosa influencia de Venus. La diosa provoca una suerte de hechizo en la reina que limita su voluntad y la hace olvidar el gobierno de su pueblo.

Como ya hemos visto, desde que acepta el amor de Eneas, en vano trata de hacer compatibles ambas opciones, personal y profesional. Al querer convertir a Eneas en su amante y su aliado “profesional”, descuida sus antiguas tareas de gobernadora y deja el destino de su vida y de su reino en manos del troyano (Williams, 2006: 43).

Tanto Eneas como Dido se enfrentan a la decisión de elegir entre su vida personal o privada y un proyecto “profesional” (Estefanía, 1995: p. 94). Dido, que ya ha cumplido su misión, prefiere dedicarse a su relación amorosa con Eneas dejando a un lado sus obligaciones de gobierno. Ni siquiera es capaz de regresar a su carrera profesional, una vez que ha optado por su “historia de mujer” (Segal, 1990:

11). Eneas, por el contrario, renuncia definitivamente a dicha relación para entregarse a una misión que aún no ha logrado realizar. Para él lo primero es el éxito profesional. Algo similar nos encontramos hoy en las empresas, cuando son muchas las mujeres que, alcanzado un puesto relevante, deben renunciar al ascenso o realización profesional en nuevas responsabilidades por atender a sus “obligaciones” familiares.

- Modestia femenina frente a la competitividad masculina. Dido, a pesar de ser reina gracias a su esfuerzo, no adopta una posición de superioridad frente a sus ciudadanos. Tampoco desconfía de los troyanos ni compite con ellos, sino que, desde el inicio, se muestra dispuesta a aliarse con una relación de igualdad. Combina la reina esta disposición al acuerdo pacífico con la prudencia y la precaución necesarias para rechazar ataques. Como hemos visto anteriormente, rodea su ciudad de murallas y mantiene, hasta conocer sus intenciones, una actitud defensiva ante la llegada de los hombres de Eneas. Esta actitud de prudente pacifismo, que le ha permitido ser respetada por sus ciudadanos y vecinos, sin embargo, no es suficiente ante la traición de su nuevo aliado, Eneas, que, finalmente, da más importancia a su proyecto personal.

Para muchos directores de empresa los empleados eficaces pero discretos pasan desapercibidos y no reciben el justo reconocimiento. En su lugar destacan los profesionales menos eficaces en su trabajo cuya principal competencia está en saber “venderse” ante la Dirección. La discreción en el trabajo y la disposición a compartir los éxitos con los propios equipos o con otros departamentos, hace que los mejores, muchas veces mujeres, no alcancen el reconocimiento. Como vimos al hablar de la diferencia entre el *decus* y el *pudor*, todavía en nuestros días se asume que los hombres deben perseguir la gloria o el reconocimiento con sus acciones públicas, mientras que las mujeres deben preocuparse por cuidar, desde la discreción de un segundo plano, su buena imagen y reputación (Agris, 2014: 746-747).

- Liderazgo de servicio frente a liderazgo autoritario. Aunque esta diferencia es también una de las principales excelencias del liderazgo femenino, lo incluimos también en la sección de limitaciones. Desgraciadamente, supone también un problema en el caso de que la empresa confunda servicio con “blandura”, falta de exigencia o despreocupación por los resultados.

Ya hemos puesto de relevancia las diferencias entre el modo de gobernar de Dido, basado en la compasión (Mc Manus, 1997: 102), la cercanía y los acuerdos, y el que se espera de Eneas, basado en la autoridad y el enfrentamiento. Dido apoya su influencia en la relación emocional. Como comentamos al valorar su capacidad de comunicación, primero procura entender al otro y calmar sus temores, y después ofrece alternativas sin imponer. Este el tipo de liderazgo más frecuente en las mujeres, prefieren persuadir, negociar y convencer antes que imponer. Además, como en el caso de Dido, están más orientadas a los resultados duraderos que aportan estabilidad, frente a los que prefieren el éxito inmediato, aunque sea poco sostenible.

Como hemos visto, las acciones de Dido descritas en la obra y los resultados que obtiene en su pueblo la convierten en un modelo útil para la enseñanza de capacidades de liderazgo no solo para las mujeres, sino también para

los hombres. Comparte con los mejores dirigentes de la actualidad el foco en los resultados del negocio sin descuidar el equipo y a los hoy llamados “stakeholders” (clientes, proveedores, aliados, comunidad, etc.).

Como mujer comparte también las principales fortalezas y limitaciones con las que se encuentran muchas directivas de nuestro tiempo. El difícil balance entre el éxito personal a corto plazo y la atención cercana al desarrollo y el bienestar de todos termina por apartar a muchas de una carrera profesional, que no contempla como fortalezas valores como el servicio, el trabajo en equipo y la generación de bien común.

## REFERENCIAS

- Agri, Dalida. 2014. Marching towards Masculinity: Female Pudor in Statius' *Thebaid* and Valerius Flaccus' *Argonautica*. *Latomus* 73 (3): 721–747.
- Anderson, Robert, and Adams, Williams. 2016. *Mastering Leadership*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Cardona, Pablo et al. 2001. *Paradigmas de liderazgo. Claves de la dirección de personas*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Casali, Sergio. 1999. Facta Impia (Virgil, Aeneid 4.596-9). *The Classical Quarterly* 49 (1): 203–211.
- Casamayor, Sara. 2020. Impudicitia. La transgresión de la virtud sexual femenina en la Roma antigua. En *Estudios de Arqueología e Historia Antiga. Achega dos novos investigadores*, Rebeca Cordeiro Mancalle y Alia Vázquez Martínez (Eds.), 273-287. Santiago de Compostela: Andaviro Editores.
- Cortés Tovar, Rosario. 2019. Dido, la reina de Cartago, no se olvida por completo de su fama. *Liburna* 14: 29-47.
- Cortés Tovar, Rosario. 2020. *Infelix Dido*, reina de Cartago: Víctima trágica del sistema patriarcal, en prensa.
- Estefanía, Dulce. 1995. Dido: historia de un abandono. *Cuadernos de Filología Clásica* (EL) 8: 89-110.
- Gibson, Roy. 1999. Aeneas as Hospes in Vergil, *Aeneid* 1 and 4. *The Classical Quarterly* 49: 184-202.
- Goffe, Robert y Jones, Gareth. 2011. Why should anyone be led by you. En *HBR'S must reads on leadership*, 79-95. Boston: HBS Publishing Corporation.
- Hofstede, Geert. 1997. *Cultures and Organizations. Software of the Mind*. New York: Mc Graw Hill.
- Kets de Vries, Manfred. 2010. *Reflections on Leadership and Career Development*. West Sussex: John Wiley & Sons.
- McManus, Barbara. 1997. *Classics and Feminism. Gendering the Classics*. New York: Twayne.
- McLeish, Kenneth. 1972. Dido, Aeneas, and the Concept of 'Pietas'. *Greece & Rome* 19 (2): 127–135.
- Northhouse, Peter Guy. 2013. *Leadership Theory and Practice*. Thousand Oaks, California: SAGE.
- Putnam, Michael. 1985. Possessiveness, sexuality and heroism in the 'Aeneid'. *Vergilius* 1959 (31): 1–21.
- Puyadas Rupérez, Vanessa. 2016. *Cleopatra VII: la creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Segal, Charles. 1990. Dido's Hesitation in *Aeneid* 4. *The Classical World* 84: 1-12.
- Virgilio. 2011. *Eneida* (L. Rivero García et al., trad.). Madrid: CSIC, Colección Alma Mater.
- Williams, Deanne. 2006. Dido, Queen of England. *ELH English Literary History* LH 73 (1): 31–59.



## El mito de Perséfone y el conflicto de la maternidad en *Mother love*, de Rita Dove

*The myth of Persephone and the conflict of motherhood in Rita Dove's Mother love*

Cristina Salcedo González <sup>1</sup>,<sup>@</sup>

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>@</sup> Autor/a de correspondencia: [cristina.salcedog@uam.es](mailto:cristina.salcedog@uam.es)

Recibido: 17/02/2020

Aceptado: 21/04/2020

### Resumen

Este artículo se propone estudiar de qué manera la modernidad introduce nuevas formas de interpretar el vínculo mítico entre Perséfone y Deméter. Para lograr este objetivo, se partirá, en primer lugar, de un estudio de las versiones clásicas de dicha relación y, en segundo lugar, de algunas interpretaciones influyentes ofrecidas en la modernidad. En tercer lugar, se analizará en detalle el acercamiento particular al vínculo madre-hija que propone Rita Dove en su poemario *Mother Love* (1995) y se desentrañarán las estrategias que esta escritora utiliza para alejarse de la visión idealizada del vínculo y así invocar una manera más compleja y rica de entender las identidades femeninas y, también, los vínculos entre mujeres.

**Palabras clave:** Mito clásico; Perséfone y Deméter; vínculos femeninos; maternidad; conflicto.

### Abstract

This article aims to pin down the extent to which modernity introduces new ways of understanding and representing the mythical bond between Persephone and Demeter. In order to achieve this, I will first provide a critical review of the manner in which classical authors have interpreted the mother-daughter relationship; and, secondly, I will briefly refer to the most influential contemporary treatments of the bond. Thirdly, I will discuss the vision Rita Dove develops in her collection of poems *Mother Love* (1995) as well as the strategies she uses to depart from the idealised vision of the bond. This analysis will bring attention to Dove's particular understanding of the Persephone-Demeter relationship, one which detaches from the general tendency.

**Keywords:** Classical myth; Persephone and Demeter; female bonds; motherhood; conflict.

## INTRODUCCIÓN

El mito de Perséfone (lat. *Proserpina*) es uno de los más antiguos de la mitología griega, y su historia personifica temas universales, tales como la vida, la muerte y la resurrección. En su juventud, Perséfone mantiene una estrecha relación con su madre Deméter (lat. *Ceres*), diosa de las cosechas y del grano, y con todos los elementos naturales que esta última encarna; pero una vez que ha sido abducida por Hades (lat. *Pluto*), tío paterno de Perséfone y dios de los muertos, se convierte en la reina del inframundo y, junto a su marido, imparte justicia divina sobre los difuntos. Ya en la Antigüedad, el mito posee un doble valor: por un lado, el rapto de Perséfone se asocia en el arte helénico con la experiencia de la novia griega, quien deja atrás su vida anterior, su yo juvenil, para convertirse en esposa, mujer adulta, y empezar una nueva vida (Foley, 1994: 81). Pero el mito también se interpreta como parte de una alegoría del ciclo anual de la tierra, que permanece estéril durante los meses en los que Perséfone vive en el inframundo como consorte de Hades, y que florece cada primavera con su retorno a los brazos de Deméter. Es precisamente la naturaleza dual de Perséfone (deidad de la primavera y reina de los muertos; hija y esposa; inocencia y sabiduría) lo que la convierte en una figura tan poderosa y simbólica.

Pese a que la historia de esta diosa encarna numerosos temas, hay uno que, ya en la Antigüedad, recibe una atención especial: el vínculo poderoso que une a Perséfone y a Deméter, y la tragedia que entraña la ruptura obligada de dicho vínculo. Pero este interés no es exclusivo del mundo antiguo y, de hecho, la recepción de Perséfone en la literatura angloamericana del siglo XX se encuentra estrechamente ligada al desarrollo y ampliación de este tema en concreto.

El objetivo de este artículo consiste en poner de manifiesto qué aporta la modernidad con respecto a la manera de concebir el vínculo entre Perséfone y Deméter. Para la consecución de este objetivo, ofreceré, en primer lugar, una revisión de las versiones clásicas de dicha relación, así como de algunas recreaciones contemporáneas. Esta revisión irá seguida del estudio pormenorizado del poemario *Mother Love* (1995, Rita Dove), una proyección moderna que explora una faceta de la relación a la que no se saca rendimiento en los textos clásicos y tampoco en las versiones posteriores del mito (al menos, en las más influyentes). Me estoy refiriendo, en particular, a la tensión, la hostilidad y la falta de entendimiento que puede llegar a caracterizar la relación entre una madre y su hija. Este análisis llamará la atención sobre las estrategias que Dove utiliza para alejarse de la visión idealizada del vínculo y así reivindicar, por medio de su tratamiento particular del mito, una manera más compleja y rica de entender las identidades femeninas y los vínculos entre mujeres. En último término, el presente artículo busca ser una aportación relevante con respecto a los estudios previos sobre el mito de Perséfone y la obra de Dove, que aquí se abordarán desde un punto de vista comparatista.

### PERSÉFONE: VERSIONES CLÁSICAS DE LA RELACIÓN MADRE-HIJA

En las versiones antiguas del mito, se observan dos

tendencias diferenciadas en la manera de representar el vínculo madre-hija. Un grupo considerable de autores no confiere importancia a la relación y ofrece una representación de Perséfone centrada en el gran poder que esta ejerce como consorte de Hades en el inframundo, así como en su vinculación con los procesos de la muerte. Alejada de su conexión con la abundancia, la vegetación y su madre, Perséfone se erige como reina poderosa y temible de los infiernos. En Homero (*Od.* XI. 634), por ejemplo, Perséfone, junto con su esposo Hades, tiene el control absoluto sobre los muertos; algunos de los adjetivos que el poeta utiliza para referirse a la diosa son *terrible, inclita, casta e ilustre* (Hom. *Od.* X. 494, XI. 226, 385, 634). En las dos ocasiones en que se menciona a la diosa en la *Ilíada* (c. 750-725 a. C.), esta es descrita mediante la expresión *“la atroz Perséfone”* (Il. IX. 457, 569). Complacida con su nuevo papel como esposa de Hades y reina de los infiernos, esta figura se halla muy distanciada —tanto física como emocionalmente— de su vida anterior en la tierra y no muestra ningún deseo de volver a los brazos de su madre. La diosa recibe un tratamiento similar en la *Teogonía* (c. 700 a. C.), donde *“la terrible Perséfone”* se encuentra siempre al lado del *“robusto Hades”* (Th. 768-771). La Perséfone de Hesíodo desempeña con naturalidad la tarea de reinar sobre los muertos y se ha convertido en parte fundamental del paisaje infernal (Th. 768-771). En el mundo romano, destaca en este mismo sentido la caracterización de la diosa que ofrece Virgilio en su *Eneida* (c. 20 a. C.). En el momento en que Dido se suicida con la espada de Eneas, esta es incapaz de liberar el alma de su cuerpo, *“Pues, dado que ni por su hado ni por muerte merecida perecía / [...] / No había aún Proserpina quitado de su cabeza el rubio / Mechón ni había aún adjudicado su persona al Orco estigio”* (Aen. IV. 696-699. Trad. Rivero García et al., 2011). Como ocurría en Homero y Hesíodo, Perséfone —*“Juno infernal”* (Aen. VI. 138)— ha asumido el control absoluto de los procesos de la muerte y, en consecuencia, es ella quien ejerce el poder de determinar quién muere y cuándo.

Pero también hay un nutrido número de autores clásicos que convierte la relación madre e hija en la metáfora dominante del relato y que ensalza la conexión poderosa e idílica que comparten Perséfone y Deméter, al tiempo que subraya la faceta de Perséfone como diosa amable y benevolente de la primavera y de los ciclos de la naturaleza. En el *Himno homérico a Deméter* (c. 640 a. C.), algunas cuestiones léxicas apuntan a que esta Perséfone es diferente de la que se invoca en Homero: el título que se le asigna es el de *“la muchacha de rostro sonrosado”* (*Him. Dem.* 8, 27. Trad. José B. Torres Guerra, 2001); los atributos que se le adjudican son la luminosidad (*“la de dorada espalda”*, 2), la bondad (*“la hija de Deméter, santísima”*, 439), la belleza (*“su hija de hermoso rostro”*, 333; *“tu hija hermosísima”*, 493) y la prudencia (*“la prudente Perséfone”*, 370). En el mundo idílico y pastoral de Deméter, Coré cultiva una relación íntima con su madre y los ciclos de la naturaleza (*Him. Dem.* 4-6); pero Hades perturba esa armonía al *“raptarla de mal agrado en su carro de oro”* (*Him. Dem.* 19). Tras esta experiencia infernal, la joven comienza a sucumbir, pues los recuerdos de su madre la atormentan sin cesar, y un dolor agudo se apodera de ella (*Him. Dem.* 430-435). En el *Himno*, Coré es víctima de la violencia masculina, que Deméter combate y trata de revertir, forzando, finalmente, el regreso (condicionado)

de su hija. El reencuentro entre las dos diosas al final del *Himno* refuerza la idea de que la relación más importante de Perséfone es la que mantiene con su madre: “*Perséfone, de la otra parte, [cuando vio los hermosos ojos] / de su madre, [...] / se lanzó a correr, [y a su cuello cayó abrazándola;]*” (*Him. Dem.* 387-389). Esta Perséfone prefiere la vida en el mundo de los vivos junto a Deméter; madre e hija (frente a esposa y marido) forman un par indisoluble. El poeta lírico griego Baquílides (c. 520-450 a. C.) sigue la estela del Himno a Deméter en lo que se refiere a la representación de la diosa como Coré o muchacha (B. Fr. V. 296-297). Además, Baquílides subraya la conexión de Coré con los elementos naturales e introduce a la diosa en su faceta de hija y, por tanto, como pareja indisoluble de Deméter: “*a la señora de Sicilia opima / Demetra, y su hija ornada de violetas*” (B. Fr. III. 1-2). Y lo propio hace el mitógrafo griego Apolodoro en su *Biblioteca mitológica* (c. 1-2 d. C.), en la que Perséfone no adopta activamente el papel de reina del inframundo, sino que, al ser raptada por Hades, permanece en el reino de los muertos contra su voluntad, añorando en todo momento el mundo de su madre. En Apolodoro (I. 5), al igual que en el *Himno*, se potencia la asociación de Perséfone con el mundo natural y sus ciclos.

En consonancia con el *Himno*, Ovidio (en sus dos versiones poéticas del mito en latín) pone el acento en el vínculo inquebrantable que existe entre madre e hija; y lo hace, primero, a través de la exposición del dolor de ambas a causa de la separación (*Met.* V. 395-400; *Fast.* IV. 460-480) y, segundo, mediante el relato exhaustivo de la búsqueda sin descanso de Deméter (*Ov. Fast.* IV. 480-531; *Ov. Met.* V. 439-450). En las *Metamorfosis*, la idea de la conexión profunda entre madre e hija aparece reforzada al final de la canción de Calíope cuando esta detalla el estado de ánimo de Proserpina al volver a ver a su madre: “*Al punto cambia / la expresión de su alma y de su rostro, pues la frente / de la diosa que ha poco podía parecer triste incluso a Dis, / está ahora alegre, tal como el sol, que antes estaba cubierto / de nubes de lluvia, sale victorioso de entre los nubarrones*” (*Ov. Met.* V. 567-571. Trad. Ramírez de Vergier y Navarro Antolín, 2007). Ovidio representa el regreso de la hija como una liberación o un triunfo gratificante: la vuelta de Proserpina insufla esperanza en el mundo, al igual que lo hace el sol a su salida cada mañana.

A modo de recapitulación, para autores como Homero o Virgilio, la relación madre-hija, así como la vinculación de Perséfone con los ciclos de la vegetación, no constituyen elementos centrales del relato. Sí es esencial, en cambio, la nueva responsabilidad que Perséfone contrae como reina terrible de los muertos. No obstante, otros autores (como el poeta anónimo del *Himno* y Ovidio, entre otros) enaltecen el vínculo Deméter-Perséfone y convierten a las dos diosas en prototipos idealizados y embellecidos de madre e hija. En estas versiones, tan fuerte es el vínculo entre Deméter y Perséfone (madre e hija; las fuerzas de la naturaleza, de la vida) que nada puede aniquilarlo, ni siquiera la relación paralela entre Hades y Perséfone (marido y mujer; las fuerzas de la muerte). Se observa, en último término, que los autores clásicos tienden a elegir una u otra faceta de Perséfone, uno u otro tema relacionado con la diosa y el mito. Perséfone es, en las fuentes clásicas, hija o esposa, víctima o culpable, diosa de la naturaleza o de los muertos. Desde la óptica clásica,

Perséfone parece desdoblarse en dos diosas diferentes, con dos facetas y caracteres opuestos.

## PERSÉFONE: PROYECCIONES CONTEMPORÁNEAS DE LA RELACIÓN MADRE-HIJA

### *Proyecciones idealizadas del vínculo: Perséfone como víctima*

En *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976), un ensayo seminal en los acercamientos teóricos al concepto de la maternidad, Adrienne Rich reivindica la necesidad de recuperar (y representar) la relación entre una madre y su hija, una relación que, aunque poderosa y fundamental para la religiosidad griega antigua, ha perdido reconocimiento y vitalidad en el mundo actual (Rich, 1976: 237-240)<sup>1</sup>; y que, en efecto, no goza del desarrollo literario que sí disfrutaban otras relaciones, como la que se establece entre el padre y el hijo (cf. *Hamlet*). Con este propósito, Rich estudia la más antigua y conocida imagen de esa relación, la que ofrece el Himno homérico a Deméter, y llega a la conclusión de que el mito expresa “*the essential female tragedy*”, que consiste en la separación obligada entre una madre y una hija a causa de la intrusión, más o menos violenta, del hombre (Rich, 1976: 237-240). El Himno registra, además, “*the mother-daughter passion and rapture*” (1976: 237-240), esto es, el amor desmedido que fluye entre madres e hijas; y, en particular, la pasión y el compromiso de Deméter, siendo esta “*paradigma del duelo materno, pero también del poder inmenso de ese duelo, que puede convertirse en una fuerza peligrosa y temible*” (Morales Ortiz, 2007: 36). Es la furia de Deméter, Rich explica, la que hace posible el milagro del regreso de Perséfone (1976: 240-243). Por ello, y siguiendo a la estudiosa, el mito (o al menos la versión que ofrece el *Himno*) proyecta una imagen soñada por las madres e hijas de toda época y generación:

“*Each daughter, even in the millennia before Christ, must have longed for a mother whose love for her and whose power were so great as to undo rape and bring her back from death. And every mother must have longed for the power of Demeter, the efficacy of her anger, the reconciliation with her lost self*” (Rich, 1976: 237-240).

Esta interpretación idealizada del vínculo maternofilial —y, sobre todo, del poder de la madre— es especialmente fértil en la literatura angloamericana, que también se hace eco de este interés por describir (y reivindicar) las particularidades del vínculo que une a madres y a hijas, y advierte en el relato de Perséfone y Deméter un vehículo ideal y paradigmático para ello (Louis, 2009: 133)<sup>2</sup>. La imagen de la

1 “*The loss of the daughter to the mother, the mother to the daughter, is the essential female tragedy. [...] The separation of Demeter and Kore is an unwilling one; it is neither a question of the daughter’s rebellion against the mother, nor the mother’s rejection of the daughter*” (Rich, 1976: 237-240).

2 Para entender ese interés en la literatura angloamericana por los vínculos maternofiliales, es necesario aludir al contexto sociocultural e ideológico en que se inscriben todas esas proyecciones. En concreto, me estoy refiriendo a la corriente feminista radical, afianzada en la Segunda Ola feminista (entre 1967 y 1975). Partiendo del pensamiento teórico de Millet (1969) y Firestone (1970), esta corriente defiende la diferencia sexual, los vínculos entre mujeres y la exaltación del principio femenino y sus valores. Daly (1978) y Rich (1976) fueron dos renombradas

madre invencible cuyo amor por su hija todo lo vence es la que proyecta Hilda Doolittle (H. D.) en el poema breve “Demeter” (1921), donde la madre, quien conoce su poder inmenso (“*I am greatest and least*”, v. ll. 18), hace un llamamiento para que cesen “*the tales that speak / of the death of the mother*” (vv. 5-7). En los últimos versos del poema, Deméter compara sus brazos robustos y maternales, que protegen a su querida hija, con las manos crueles e implacables de Hades (vv. 10-12); y afirma, por último, que el amor que siente por su hija es más poderoso que la pasión lasciva de Hades: “*Ah, strong were the arms that took / (Ah, evil the heart and graceless), / but the kiss was less passionate*” (vv. 10-12). Harriet Zinnes (“Demeter to Persephone”, 1967), Kate Ellis (“Matrilineal Descent”, 1980) y Enid Dame (“Persephone”, 1985) ofrecen proyecciones similares a las de H.D. y, por tanto, reivindican la fuerza —inigualable, invencible— del amor que alberga Deméter. Podría trazarse, de hecho, una línea genealógica desde H.D. hasta Zinnes, Ellis y Dame, que, al mismo tiempo, cabría ampliar hacia delante y hacia atrás. Ahora bien, el funcionamiento de esta cadena de recepciones afines no es meramente lineal, sino que configura una matriz en cuyo seno “*interactúa toda una red de conexiones con distintos puntos de anclaje y cuya emergencia está motivada por un gran número de factores diversos (políticos, sexuales, religiosos, sociológicos, entre otros muchos)*” (Unceta Gómez, 2019: 34).

Un rasgo adicional que interesa señalar aquí es que en estas actualizaciones (literarias y ensayísticas) del mito, la voz poética sitúa el foco de atención en la experiencia de la madre, algo que ya ocurría en algunas versiones clásicas (cf. *Himno*, Ovidio). Deméter es el prototipo enaltecido de madre y encarna una idealización del amor materno: ella representa a la madre todopoderosa, bondadosa, protectora, sustentadora, que da crecimiento, fertilidad y alimento; y que, además, mantiene con su hija una relación idílica, pues en ella solo tiene cabida el amor y la comprensión. Por su parte, Perséfone desempeña un papel secundario, supeditado al de la madre, y su identidad se establece en tanto que reflejo de la identidad de Deméter. Común a todas estas proyecciones es, asimismo, la tendencia a subrayar la vulnerabilidad e inacción de la hija, su posición como víctima estática en el acontecer de los hechos. Ahora bien, existen otras formas de experimentar la maternidad y, por tanto, es posible encontrar otras lecturas de la relación mítica, así como de las figuras que la integran. A continuación, se estudiará la recreación de Rita Dove, que precisamente emplea el mito de Perséfone para ofrecer una visión alternativa —problemática y conflictiva— de la relación madre-hija.

### **Una proyección conflictiva del vínculo: Perséfone como mujer compleja**

*Mother Love* (1995), de la escritora americana, ganadora del premio Pulitzer, Rita Dove, ilustra de manera paradigmática la tendencia a utilizar el mito de Perséfone

para reflexionar acerca de la ambivalencia, la tensión y la falta de entendimiento que puede recubrir el vínculo entre una madre y su hija. En *Mother Love*, y también en los volúmenes de poesía precedentes, *Thomas and Beulah* (1987) y *Grace Notes* (1989), Dove ahonda en el tema del conflicto y la familia desde perspectivas diferentes (la de una mujer y un marido, y la de una joven madre, respectivamente); estas tres obras constituyen, en palabras de Logfren (1996: 141), una trilogía de los ciclos de la existencia humana. Ahora bien, es interesante constatar que solo en *Mother Love* la mitología es un recurso de expresión productivo, lo que tiene que ver con la capacidad del relato de Perséfone en concreto para apelar a las madres y las hijas de hoy.

*Mother Love* consta de siete libros; cada uno formado por un grupo de sonetos, cuyos títulos aluden, de manera explícita o implícita, al mito de Perséfone. Complementarias entre sí, las historias y experiencias de las madres e hijas de *Mother Love* siguen la estructura esencial del *Himno homérico a Deméter*, pero Dove actualiza el sentido de los núcleos estructurales del relato clásico al trasladarlos a una gran variedad de contextos contemporáneos (p. ej. un bistró, un pub parisino, etc.) y a una gran variedad de subjetividades modernas (numerosas madres e hijas de la clase media americana). En el prólogo, titulado “An intact world”, Dove adelanta la preocupación que guiará toda la secuencia poética: “*The ancient story of Demeter and Persephone [...] is a modern dilemma [...]—there comes a point when a mother can no longer protect her child, when the daughter must go her own way into womanhood*” (Dove, 1995). En efecto, *Mother Love* propone una reflexión sobre ese complicado momento de transición en el que la hija experimenta la urgencia de alejarse de su madre para forjarse un yo propio.

La primera alusión explícita al mito se produce en el título del soneto “Persephone, Falling” (Book II: págs. 5-29) donde, en la primera octava, la voz poética presenta a una Perséfone que arranca con vehemencia “*one narcissus among the ordinary beautiful / flowers, one unlike all the others!*” (vv. 1-2). Símbolo de la sexualidad y del inframundo, el narciso contiene la promesa de acceso a un nuevo conocimiento y a nuevas experiencias vitales. En el libro III (titulado “Persephone in Hell”, págs. 23-33), que ahonda en este deseo irreprimible de Perséfone de arrancar el narciso, el lector descubre que la hija se ha ido a estudiar a París junto a un grupo de amigas. A través del mitema clásico del descenso al inframundo (catábasis)<sup>3</sup>, Dove explora los sentimientos contradictorios que afloran en la hija a raíz de su experiencia de un mundo que ella describe en términos de “*instantly foreign*” (v. 25): Perséfone cruza el umbral (“*I stepped over the tinkling threshold*”, III. v. 24), y una suerte de desorientación vital la embarga (vv. 32-34). Esta sensación de extrañeza, de alienación y de no pertenencia que Dove expresa en términos de caída al infierno permea toda la experiencia de la hija: “*French nothings. / I don't belong here*” (VI. vv. 5-6). Ahora bien, la Perséfone de Dove también es consciente de que esta marcha le ha ofrecido una apertura al mundo (“*Well, the world's open*”, V. v. 11) y, de hecho, está satisfecha de haberse alejado por un tiempo de “*Mother with her frilly ideals*” (III. v. 1); al fin y al cabo, la hija afirma, hay

defensoras del feminismo radical en el contexto angloamericano; y de sus reivindicaciones se nutrieron un gran número de escritoras que trataron de plasmar literariamente todas esas inquietudes. Además, el feminismo radical tuvo una gran acogida en otras muchas sociedades y, por tanto, sus reivindicaciones están presentes en otras literaturas (véase, por ejemplo, Cixous, 1976).

3 “*It was not quite twenty when she first went down / into the stone chasms of the City of Lights*” (III. v. 1-2).

vivencias y emociones que su madre no podría entender; que debe experimentar en solitario: *“but she couldn’t know what I was feeling; / I was doing what she didn’t need to know. / I was doing everything and feeling nothing”* (III. vv. 3-5). Perséfone reflexiona, también, sobre su iniciación sexual (*“I don’t believe I was suffering. I was curious, / mainly”*, vv. 25-26) y, mediante la metáfora de la flor, expresa su anhelo voraz de experimentar el placer carnal, de ahogarse en un mar de flores (*“How would each one smell, how many ways could / he do it? / I was drowning in flowers”*, vv. 27-29). La Coré inocente y virginal del Himno y de las Metamorfosis, la que busca la flor más bonita para regalársela a su madre, se descarta en favor de un acercamiento contemporáneo a la sexualidad femenina.

En el libro IV (págs. 35-42), Dove profundiza en la vida de Perséfone en el París infernal e introduce a Hades, un hombre de cabeza grande *“like a cynical parrot”* y sonrisa oscura (IV. vv. 14, 15) que seduce a Perséfone en un lúgubre bar parisino. En *“Hades’ Pitch”* (IV), la hija subraya que en esta historia no hay violación; que es ella quien ha decidido entregarse al deseo sexual (IV. v. 11). Son las palabras de Hades las que tienen el poder de atraparla y, por tanto, las que adoptan la función que el narciso desempeña en el mito clásico: *“He was good / with words, words that went straight to the liver”* (IV. vv. 6-7). En esta actualización, la iniciación (sexual, intelectual) de Perséfone no se produce por imposición masculina, sino que se representa como un proceso en el que ella decide sumergirse, como una transición necesaria y enriquecedora. Si bien esa experiencia se plantea como una iniciación necesaria, el hombre particular con quien esa iniciación se lleva a cabo resulta irrelevante: el Hades de *Mother Love* desaparece para siempre de la vida de Perséfone, por lo que pierde su valor simbólico como figura particular, al tiempo que la experiencia de la hija cobra protagonismo<sup>4</sup>.

En esta proyección mítica madre e hija se reencuentran en el mundo de la hija, a saber, en el inframundo parisino, lo que contrasta con la narración del *Himno* o las *Metamorfosis*, donde se reúnen en el mundo de la madre. En el poema del reencuentro (*“The Bistro Styx”*), Dove adopta la perspectiva de la madre, quien, al ver a su hija, se percata de que la oscuridad se ha impreso en *“my blighted child”* (IV. v. 14). La madre observa a Perséfone con ojos críticos y ofrece juicios incisivos sobre su aspecto y comportamiento: *“[...] She did look ravishing, / spookily insubstantial, a lipstick ghost on tissue”* (IV. vv. 49-50). La hostilidad y el crispamiento alcanzan su punto álgido en el momento en que la Deméter de Dove menciona aquello que, en su opinión, se ha interpuesto entre ambas:

*“How’s business?” I asked, and hazarded  
a motherly smile to keep from crying out:  
Are you content to conduct your life  
as a cliché and, what’s worse,*

*an anachronism, the brooding artist’s demimonde?*  
(IV. vv. 15-19).

Esta Deméter desaprueba y cuestiona dos aspectos fundamentales en la vida de la hija: su carrera profesional (esfera pública) y su vida amorosa (esfera privada). Molesta por la intromisión de su madre, la Perséfone de Dove siente la necesidad de defender su estilo de vida, de expresar su bienestar y frustrar así las conjeturas de la madre: *“Tourists love us. The Parisians [...] / [...] are amused, though not without / certain admiration...’ / [...] / the aplomb with which we’ve managed / to support our Art’ —meaning he’d convinced / her to pose nude for his appalling canvases”* (vv. 26-28, 36-38). De nuevo, la madre, en paralelo, reinterpreta la información que la hija le está ofreciendo. El lector percibe a Perséfone a través de los ojos de la madre y, por medio de esta estrategia, Dove expone los prejuicios de esta última, así como el modo en que estos son un obstáculo en la relación madre-hija. En los últimos versos, Dove proyecta la imagen de una hija insaciable, que consume ávidamente el alimento del inframundo —*“a black plug”, “a bloody / Pinot Noir”* (vv. 31, 34-45). La madre, que la observa con suspicacia y desesperanza al darse cuenta de que *“Nothing seemed to fill / her up”* (v. 61-62), le pregunta si es feliz en su nuevo hogar (v. 67), a lo que la hija responde *“one really should try the fruit here”* (vv. 70). Esta respuesta es concluyente no solo para la madre, que en el poema sentencia *“I’ve lost her”* (v. 71), sino para el lector familiarizado con el mito y conocedor de la consecuencia que la ingesta de comida infernal tiene sobre Perséfone. El relato antiguo sirve ahora de clave interpretativa: la Perséfone de Dove ha probado la fruta infernal, símbolo de la sexualidad y también del conocimiento, y esto permite a la madre (y al lector) entender el alcance de la iniciación (y la consecuente distancia) de la hija.

A pesar de que Dove parece sugerir que el vínculo madre-hija cambia, sufre y se desgasta a consecuencia del desarrollo personal de la hija, la autora también apunta a la reconciliación y a un posible acercamiento. En *“Missing”* (Book VI: pág. 62), Dove presenta a una Perséfone que consigue entender el dolor obsesivo y disfuncional de la madre y empatizar con su pérdida: *“I am the daughter who went out with the girls, / never checked back in and nothing marked my ‘last / known whereabouts,’ [...] / [...] A lost / child is a fact hardening around its absence”* (vv. 1-3, 4-5). Por un lado, la hija se percata de que Deméter siempre va a formar parte de sí misma y de que, por tanto, es inmortal: *“Now I understand she can never / die”* (v. 11-12). Y también reconoce, por otro lado, que sus experiencias la han transformado por completo, al hacerla partícipe de dos mundos y de dos realidades diferentes: *“nothing can bring me back— / I am the one who comes and goes; / I am the footfall that hovers”* (vv. 12-14). La Perséfone de Dove es capaz de empatizar con la madre y, a la vez, de reivindicar la separación o distanciamiento de esta como parte necesaria del ritual de hacerse mayor.

En sentido contrario, el viaje de aprendizaje de la madre, la reconciliación con la hija y consigo misma, es más complicado y, tal y como Dove muestra en varios poemas (p. ej. *“Demeter, Waiting”*), está marcado por falsos comienzos, decepciones, momentos de confusión y de soledad. Pero la Deméter de Dove logra acercarse a su hija y experimentar algo de tranquilidad cuando se da cuenta de que Perséfone

4 Pese a que Dove pone el foco de atención en la experiencia de la hija, la respuesta psicológica de Deméter ante la pérdida de la hija también cobra importancia en la obra. En el poema *“The Search”*, Dove imagina a una madre *“blown apart by loss”* (v. 1), que, como Deméter en el mito clásico, se olvida de sí misma y descuida su aspecto, *“wandered the neighborhood [...], breasts / swinging under a ratty sweater, crusted / mascara blackening her gaze”* (vv. 2-4). La escritora empatiza con el dolor de la madre y da voz a su duelo, que parece no tener fin: su pena es excesiva y, en este sentido, mítica.

está viviendo lo mismo que ella experimentó: “*I’ve walked there, too*” (“*Afield*”, V. v. 9). La Deméter de Dove renuncia a su destino mítico, es decir, al llanto y a la amargura que condicionan para siempre la vida de la Deméter (y Perséfone) del Himno, para adoptar una actitud más tolerante, flexible y empática con respecto a su hija: “*There are no curses [...] / And so I give up this fate, too*” (V. vv. 11, 13). Una vez que abandona el papel de madre doliente, esta Deméter es capaz de enfrentarse a aquello que antes no podía imaginar, a saber, el hecho de que su hija desee marcharse y desarrollar una vida independiente de la suya; y desde una calma recién adquirida y aprendida, anima a Perséfone a emprender con valentía ese viaje: “*Believe in yourself, go ahead—see where it gets you*” (V. vv. 14-15). Dove dramatiza, entonces, un aprendizaje doloroso y necesario que incumbe a madres e hijas por igual y que, por lo tanto, es doble. Madre e hija consiguen establecer una relación más armoniosa a través del reconocimiento de los deseos y las necesidades de la otra. De manera acertada, Logfren (1996: 141) afirma que la reelaboración de Dove “*demands a harmony based not on the passage of the seasons so much as on mutual respect for individual needs—the mother’s, the daughter’s, [...] a call for compassion and compromise*”. *Mother Love* es, en definitiva, un canto a uno de los gestos más generosos y complicados que madres e hijas pueden dedicarse en el transcurso de sus vidas: dejar marchar para dejar ser.

Pero esta escritora no es la única que se interesa por repensar y reimaginar la relación ambivalente entre madre e hija y que ve en el mito de Perséfone el vehículo apropiado para ello. Olga Broumas (“*Demeter*”, 1977), Alicia Ostriker (“*Demeter to Persephone*”, 1937) y Eavan Boland (“*The Pomegranate*”, 1944) profundizan también en este tema, y lo hacen desde el punto de vista de la madre. Por su parte, Stevie Smith (“*Persephone*”, 1968), Carolyn Kizer (“*Persephone Pauses*”, 1984), Nan Fry (“*From Persephone’s Letters to Demeter*”, 1991) y Shara McCallum (“*Persephone Sets the Record Straight*”, 1999) adoptan la perspectiva de la hija y representan el modo en que esta vive esos momentos de desencuentro con la madre. Se constata, entonces, que no existe una manera única de interpretar este vínculo complejo, sino múltiples formas de entenderlo y de representarlo; que hay numerosas formas de concebir a la madre y a la hija; y que estas son figuras plurales y maleables. En todos los casos se observa un interés compartido por el vínculo madre-hija y, sobre todo, por el modo en que dicho vínculo se manifiesta en la actualidad y consigue renovar su poder y carga simbólica.

## CONCLUSIONES

A modo de recapitulación, se ha podido comprobar que algunos autores clásicos no confieren importancia a la relación madre-hija, sino que les interesa subrayar la faceta de Perséfone como diosa terrible del inframundo, su nueva relación con Hades y con los procesos de la muerte. Por el contrario, otros autores grecorromanos convierten la relación materno filial en la metáfora dominante del texto: en estas versiones, Perséfone es víctima del rapto y, aunque obligada a permanecer un tiempo en el inframundo, no llega a adoptar el papel de reina infernal de manera activa. Se hace hincapié, entonces, en la vinculación de Perséfone con su madre y, por extensión, con los ciclos de la naturaleza. En el siglo XX el

texto de Rich marca el sentido de la recuperación del mito en el ámbito angloamericano, al tiempo que sienta las bases para los discursos sobre las maternidades que se gestan a lo largo del siglo XX. En el ámbito literario, mientras que algunas escritoras siguen la estela de la lectura idealizada del vínculo y presentan a Perséfone en su faceta de hija inocente y víctima del rapto, otras profundizan en la complejidad de la relación que une a madres e hijas y, entonces, exploran la posibilidad de que Perséfone haya decidido emprender una nueva vida, independiente de la de su madre, con el objetivo de alcanzar un yo propio. Tal es el caso de *Mother Love*, donde Perséfone emerge como una figura dinámica, compleja y ambivalente, que está inmersa en un proceso de transición y de transformación; que se encuentra a medio camino entre dos mundos y dos estados de ánimo; que se marcha y regresa; que deja de ser una cosa, para retomarla en un futuro; que, en definitiva, se sitúa en el umbral de la vida y de sus decisiones. Ella encarna a la hija rebelde que solo tiene en cuenta sus deseos y necesidades; pero también es la hija que sufre las consecuencias del comportamiento dependiente y sobreprotector de la madre y se siente incapaz de romper el vínculo materno; o la hija que, como mujer adulta, ha aprendido a ponerse en el lugar de la madre.

En la recreación de Dove, Perséfone (y, también, Deméter) es una mujer compleja, inmersa en procesos vitales de cambio, en la que afloran contradicciones propias del ser humano; y, desde este punto de vista, es posible afirmar que la autora consigue trascender la visión reduccionista y maniquea en torno a la mujer que se desprende de textos tanto clásicos como modernos. Perséfone tiene la capacidad de ser reflejo del dinamismo, el potencial, la complejidad, la diversidad y la riqueza que albergan las identidades femeninas y los vínculos entre mujeres. Y es esta capacidad del mito de Perséfone para dar respuesta a las preocupaciones de las madres y las hijas de hoy la que favorece que este siga siendo hoy un vehículo de expresión relevante.

## REFERENCIAS

- Anónimo. 2001. Himno Homérico a Deméter. Trad. José B. Torres Guerra. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Apolodoro. 2004. Biblioteca mitológica. Trad. Julia García Moreno. Madrid: Alianza editorial.
- Baquílides. 1988. Odas y Fragmentos. Trad. Fernando García Romero. Madrid: Editorial Gredos.
- Boland, Eavan. 1995. *Collected Poems*. Manchester: Carcanet.
- Broumas, Olga. 1977. *Beginning With O*. New Haven: Yale University Press.
- Dame, Enid. 1985. *Persephone*. *The New York Quarterly*, 28: 60-63.
- Dove, Rita. 1995. *Mother Love*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Ellis, Kate. 1980. *Matrilineal Descent*. En Rod Tulloss, David Keller y Ostriker, Alicia (eds.) *US 1: An Anthology*, 31-34. Nueva Jersey: Wise.
- Fry, Nan. 1991. *Relearning the Dark*. Washington: Washington Writers’ Publishing House.
- H.D. 1983. *Collected Poems 1914-1944*. Ed. Louis L. Martz. Nueva York: New Directions.
- Hesíodo. 2000. *Teogonía*. Trabajos y Días. Escudo. Certamen.

- Trad. Adelaida Martín Sánchez, & María Ángeles Martín Sánchez. Madrid: Alianza Editorial.
- Homero. 2000. *Odisea*. Trad. José Luis Calvo. Madrid: Cátedra.
- Homero. 2010. *Ilíada*. Trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Editorial Gredos.
- Kizer, Carolyn. 1961. *The Ungrateful Gardens*. Bloomington: Indiana University Press.
- McCallum, Shara. 1999. *The Water Between Us*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Ostriker, Alicia. 2009. Demeter to Persephone. *Ploughshares*, 35(1): 120-121.
- Ovidio. 1990. *Fastos*. Trad. Manuel Antonio Marcos Casquero. Salamanca: Universidad de León. Servicio de Publicaciones.
- Ovidio. 2007. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial.
- Smith, Stevie. 1975. *The Collected Poems of Stevie Smith*. Londres: Allen Lane.
- Virgilio. 2011. *Eneida*. Trad. Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno, y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Zinnes, Harriet. 1967. Demeter to Persephone. *Prairie Schooner*, 41(1): 86-87.

### **Estudios**

- Cixous, Hélène. 1995 [1976]. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Daly, Mary. 1978. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon.
- Dove, Rita. 1987. *Thomas and Beulah: Poems*. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University Press.
- Dove, Rita. 1991. *Grace Notes: Poems*. Nueva York: Norton.
- Firestone, Shulamith. 2003. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Farrar: Straus y Giroux.
- Foley, Helene P. 1994. *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Harrison, Jane Ellen. 1961. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Londres: Merlin.
- Lofgren, Lotta. 1996. Partial Horror: Fragmentation and Healing in Rita Dove's "Mother Love". *Callaloo*, 19(1): 135-142.
- Louis, Margot K. 2009. *Persephone Rises, 1860-1927: Mythography, Gender, and the Creation of a New Spirituality*. Burlington: Ashgate.
- Millett, Kate. 2016. *Sexual Politics*. Nueva York: Columbia University Press.
- Morales Ortiz, Alicia. 2007. La maternidad y las madres en la tragedia griega. En Antonio Calderón, Esteban y Morales Ortiz, Alicia (eds.) *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*, 129-167. Madrid: Signifer.
- Rich, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: W. W. Norton and Company.
- Unceta Gómez, Luis y Carlos Sánchez Pérez (eds.). 2019. *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: Catarata.



## Diosas de la Antigüedad y cultura contemporánea: la recepción de la Isis grecorromana en la Sociedad Teosófica y el paganismo contemporáneo

*Goddesses from Antiquity and contemporary culture: the reception of the Graeco-Roman Isis in the Theosophical Society and contemporary paganism*

Carlos Sánchez Pérez <sup>1</sup>, @

Recibido: 10/02/2020

Aceptado: 28/04/2020

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid.

@ Autor/a de correspondencia: carlos.sanchezp@uam.es

### Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la recepción de la Isis grecorromana en algunos movimientos religiosos contemporáneos, tomando como punto de inflexión la Sociedad Teosófica de Helena Blavatsky. Para ello, planteo una descripción de las características de Isis —en tanto que diosa asimilada por el mundo grecorromano— que son más relevantes para entender su evolución, a través de autores como Apuleyo, Plutarco, Macrobio o los textos herméticos. Tras trazar un breve recorrido de su pervivencia, me centro en su recepción en la Sociedad Teosófica, lo que a su vez ha contribuido enormemente a su recepción posterior por otros movimientos neopaganos.

**Palabras clave:** Isis; Antigüedad; recepción; Sociedad Teosófica; neopaganismo.

### Abstract

The aim of this paper is to analyze the reception of the Graeco-Roman Isis in some contemporary religious movements, taking as a turning point Helena Blavatsky's Theosophical Society. For that purpose, I set out a description of the most relevant characteristics of Isis —in so far as a goddess assimilated by the Graeco-Roman world—in order to understand her evolution, through authors such as Apuleius, Plutarch, Macrobius or the Hermetic Texts. After delimiting the path of her survival, I focus on her reception in the Theosophical Society, which, in turn, has contributed enormously to the later reception by other neopagan movements.

**Keywords:** Isis; Antiquity; reception; Theosophical Society; neopaganism.

## INTRODUCCIÓN

En 2013, Vivianne Crowley, una de las más importantes exponentes contemporáneas de la religión neopagana conocida como «wicca»<sup>1</sup>, en un artículo publicado en la web Patheos<sup>2</sup> dedicado a la diosa Isis, señalaba el carácter central de esta divinidad en los movimientos paganos contemporáneos —entre otros, la propia wicca— y su veneración de la «Diosa». Isis, señala Crowley, es una diosa «multicultural», en tanto que, a partir de su asimilación por la cultura romana, se convirtió en una diosa universal, lo que ha posibilitado que, en la actualidad, gentes de las más diversas procedencias puedan acogerse a su protección<sup>3</sup>.

Fundada por Gerald Gardner y Doreen Valiente en 1953 con un carácter ecléctico en sus creencias, la wicca es una religión pagana contemporánea<sup>4</sup> que entronca con la supuesta existencia de un culto organizado constituido por brujas que fue reprimido durante la Edad Moderna en Europa<sup>5</sup>. Una de las ideas más importantes sostenidas por los wiccanos es la creencia en dos divinidades principales: el Dios Cornudo y la Diosa Madre, el primero de los cuales está a menudo supeditado a la segunda (York, 2009: p. 284)<sup>6</sup>. Por tanto, las agrupaciones que asumen las creencias wiccanas como núcleo doctrinal sirven también de espacio de liberación para la mujer: la gran caza de brujas de la Edad Moderna se percibe como un «holocausto contra la mujer», un ejemplo palmario de opresión patriarcal contra el que rebelarse (Pearson, 2002: p. 164). La wicca no es sino una de las múltiples religiones paganas contemporáneas —a las que se suele clasificar bajo la etiqueta colectiva de «New Age»<sup>7</sup>— que veneran la idea arquetípica de una Gran Diosa Universal y que sirven de punto de encuentro para muchas mujeres que buscan una alternativa a las religiones más tradicionales.

Por otra parte, la visión de Isis como diosa multicultural que transmite Crowley mana de la visión romana de la diosa. Sin embargo, el camino que ha seguido

esta asimilación no ha sido directo desde la Antigüedad hasta el presente, sino que ha vivido una serie de transformaciones a lo largo de la historia, con un punto de inflexión de gran relevancia en el siglo XIX.

Así pues, en este artículo propongo un análisis de algunos de los aspectos más importantes de la diosa Isis en el paganismo contemporáneo, partiendo de su asimilación a la cultura grecorromana y haciendo especial énfasis en la recepción mediadora<sup>8</sup> que se produce en el seno de la Sociedad Teosófica<sup>9</sup>.

## ISIS: ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y LA SOCIEDAD TEOSÓFICA

La Sociedad Teosófica fue fundada por la ocultista<sup>10</sup> y escritora Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), con la colaboración del coronel Henry Steel Olcott (1832-1907) y del también ocultista William Quan Judge (1851-1896) en 1875. El objetivo de esta agrupación era la creación de una hermandad universal que explorase la verdad común subyacente a todas las religiones, algo que pasaba por imbricar varias corrientes de pensamiento occidental con otras orientales<sup>11</sup>. La Sociedad Teosófica surge como una reacción contra el materialismo y el racionalismo imperantes en el siglo XIX a raíz del impulso de la Ilustración, por una parte, y como alternativa al cristianismo, por otra. Pronto, en 1877, Blavatsky publicaría en dos volúmenes el que está considerado como uno de los textos fundacionales de la Sociedad Teosófica, *Isis Unveiled*, donde plasmaba por escrito los saberes en los que se inspiraba la agrupación, combinando aspectos muy variados de diversas corrientes religiosas y de pensamiento, de nuevo, tanto occidentales como orientales<sup>12</sup>.

Para el presente trabajo, me interesa reproducir aquí parte del prefacio y de las primeras páginas de *Isis Unveiled*, donde Blavatsky no solo expone su intención con la publicación del volumen, sino que, además, revela por qué ha escogido a Isis como diosa titular para su ensayo, lo que sentará las bases para posteriores recepciones:

«In our studies, mysteries were shown to be no mysteries. Names and places that to the Western mind have only a significance derived from Eastern fable, were shown to be realities. Reverently we stepped in spirit within the temple of Isis; to lift aside the veil of the “one that is and was and shall be” at Saïs» (Blavatsky, 1877: I, p. iv).

1 Crowley, además, es profesora de psicología de las religiones en el King's College de Londres. A ella y a otros autores como Scott Cunningham, se debe que la wicca se haya popularizado y abierto a un público más general en los últimos años (Reid-Bowen, 2007: p. 22).

2 <<https://www.patheos.com/blogs/vivianecrowley/2013/07/isis-multicultural-goddess/>> [Consultado por última vez el 19/02/2020].

3 «Isis has much to offer contemporary Pagans. Isis in the classical Pagan world was a multicultural Goddess, worshipped in Africa, Asia Minor and Europe, and peoples far apart in culture could find meaning in her».

4 Sobre la cuestión de los paganismos contemporáneos o neopaganismos, véase el volumen editado por Pizza y Lewis (2009). Para el caso concreto de la wicca y otras corrientes relacionadas con la idea de una Diosa, véase, en el mismo volumen, Cusack (2009: pp. 335-362).

5 Sobre esta cuestión, véase el volumen fundamental de Hutton (1999) y el editado por Feraro y Doyle White (2019).

6 No solo Isis ha condicionado la idea de esta Diosa. Excede los límites de este artículo estudiar el resto de influencias, pero algunas de ellas pueden encontrarse en *Aradia, or the Gospel of the Witches* (1899) de Charles Godfrey Leland, o *The White Goddess* (1948) de Robert Graves (Adler, 1986: pp. 66-77). Destaca, entre ellas, las publicaciones de la académica Margaret Murray (1863-1963), que sostenía la hipótesis —hoy desmentida— de que en Europa existía una religión de brujas radicada en la Antigüedad remota que fue suprimida por el cristianismo (Unceta Gómez, 2011: pp. 317-342).

7 Otras son la Fellowship of Isis y el Movimiento de la Diosa (sobre los que volveré más abajo). Sobre la intersección de las creencias de estos movimientos (a menudo, muy complejas), véase Hanegraaff (1996: pp. 85-89).

8 Esto es, aquellas recepciones de la Antigüedad que sirven de punto intermedio en el diálogo entre el pasado y otro momento posterior (Hardwick, 2003: p. 5).

9 Que se suma al complejo panorama de la pervivencia de la diosa Isis. Sobre esta cuestión, véanse Humbert (1999: 163-188); Ziolkowski (2008: pp. 61-81) y el volumen recientemente editado por Bricault, Bonnet y Gómez (2020).

10 Entendemos por ocultismo un conjunto de manifestaciones esotéricas que afloran a partir del siglo XIX como reacción a un mundo «desencantado» por el materialismo y el racionalismo científico, y que promulgan, en líneas generales, la existencia de un plano espiritual separado del material (Luhmann, 1989: 274-282).

11 Sobre la cuestión del orientalismo en la obra de Blavatsky, véase Partridge (2013: pp. 309-334).

12 La obra no estuvo exenta de polémica, ya que Blavatsky fue acusada de plagio en el propio siglo XIX por el orientalista William Emmette Coleman en su libro *The Source of Madame Blavatsky's Writings* (1895).

«Our work, then, is a plea for the recognition of the Hermetic philosophy, the anciently universal Wisdom-Religion, as the only possible key to the Absolute in science and theology» (Blavatsky, 1877: I, p. vi).

«Our present-day philosophers «lift the Veil of Isis»—for Isis is but the symbol of nature. But they see only her physical forms. The soul within escapes their view; and the Divine Mother has no answer for them» (Blavatsky, 1877: I, 14).

En estos fragmentos podemos encontrar varias ideas clave en la recepción de la Isis grecorromana: para Blavatsky, Isis, en su templo de Sais, es la que «ha sido y será» y levantar su velo es acceder a los secretos de la naturaleza, a la que identifica con la Madre Divina. Pero, además, el conocimiento de estos misterios, de esta «religión de la sabiduría», es considerado como un todo al que llama «filosofía hermética». Para entender adecuadamente la particular apropiación que de la diosa egipcia lleva a cabo Blavatsky, es necesario desgranar las facetas de Isis que se están combinando en su representación. Una combinación de facetas que tiene su origen, principalmente, en el mundo grecorromano.

Isis era una divinidad muy popular en el panteón egipcio, en tanto que esposa de Osiris y madre de Horus, además de ser una diosa asociada a la magia<sup>13</sup>. Sin embargo, es a partir de su asimilación al mundo griego<sup>14</sup> y, sobre todo, al romano, cuando la diosa adquiere un carácter henoteístico: la diosa predomina sobre el resto de divinidades femeninas. En época romana, el culto a Isis se extiende por buena parte del Imperio, con diversas celebraciones en su honor<sup>15</sup>. Una prueba de esta multiplicidad de identificaciones y atribuciones a la diosa es que se crea el adjetivo griego μυριώνυμος («de diez mil nombres» o «de nombres infinitos<sup>16</sup>»), frente al ya existente πολώνυμος («de muchos nombres») para reflejarlos. Son varias las aretalogías que recogen este carácter panteístico de la diosa y que recurren al adjetivo μυριώνυμος o su variante latina<sup>17</sup>, pero la que probablemente sea la más famosa es la que aparece insertada en el libro XI del *Asno de oro* (s. II d.C.) de Apuleyo<sup>18</sup>, en el momento en que el protagonista, Lucio, al intentar revertir el hechizo que lo ha transformado en asno, se convierte al culto de Isis. La diosa se manifiesta ante Lucio frente al mar en una noche de luna llena; tanto Lucio al dirigirse a ella como Isis al referirse a sí misma (Apul. *Met* 11, 2; 5) utilizan una serie de epítetos que dan buena cuenta, de nuevo, del carácter universal de Isis: es asimilada a Diana, Venus o Proserpina, además de ser presentada como *rerum naturae parens* («madre de lo que existe en la naturaleza») o *summa numinum* («la más alta

de las divinidades») <sup>19</sup>. De entre estas identificaciones con diosas del panteón grecorromano, destaca la que hace otro autor posterior a Apuleyo, aunque también de la escuela neoplatónica: Macrobio (s. V d.C.), quien en sus *Saturnalia* identifica a Isis con la estatua de Ártemis/Diana de Éfeso, cuya representación se caracteriza por llevar una corona y lo que se ha interpretado como numerosos senos en su pecho. Esta identificación, que combina atributos de ambas diosas, tendrá una gran repercusión en la posteridad, como en la *Iconologie* (1759) del escultor francés Jean-Baptiste Boudard (1710-1768) <sup>20</sup>.

La siguiente de las fuentes que hay que tener en cuenta es la obra *Sobre Isis y Osiris* de Plutarco (ca. 50 d.C.-ca. 120 d.C.) —una descripción de algunos de los aspectos más importantes de la religión egipcia en clave platónica—, en la que encontramos un famoso pasaje en el que se dice que en Sais, en Egipto, se halla un templo de Isis-Atenea en el que se lee la siguiente inscripción:

«Yo soy todo lo que ha sido, lo que es y lo que será y mi peplo jamás me lo levantó ningún mortal» (Plu. *Moralia* 354 C) <sup>21</sup>.

Las interpretaciones de este pasaje han sido variadas a lo largo de la historia<sup>22</sup>, pero condensa dos ideas que van a ser especialmente relevantes a partir del siglo XVIII y que perdurarán en la posteridad: la del símbolo que representa la totalidad de la naturaleza y que, además, es secreto (Assmann, 2017: pp. 122-123). Esta última noción es clave para entender la apropiación que harán Blavatsky y otros epígonos: solo los iniciados —en este caso, iniciadas— son capaces de aprehender la sabiduría esotérica que se oculta tras el velo de Isis.

Precisamente con la iniciación está relacionado el último aspecto de la Isis grecorromana que se ha de tener en cuenta, aquel que entronca con la «filosofía hermética», en palabras de Blavatsky. El hermetismo es una corriente religiosa que aflora en los primeros siglos de nuestra era. Es fruto de los contactos entre las culturas egipcia y grecorromana, y adscribe sus saberes a Hermes Trismegisto: a medio camino entre la figura del dios y del profeta, se trata de la unión sincrética del dios griego Hermes y el egipcio Toth, divinidades muy populares en sus respectivos panteones y que comparten una serie de atributos, lo que permitió su identificación temprana. El conjunto de textos en el que aparecen los saberes herméticos es conocido como *Hermetica* y habitualmente suele dividirse en filosófico-religiosos y técnicos. Entre los filosófico-religiosos (donde encontramos el núcleo doctrinal del hermetismo) contamos, principalmente, el *Corpus Hermeticum* (un conjunto de diecisiete diálogos en griego) y el *Asclepio* (un diálogo latino traducción de un original griego hoy perdido casi por completo), si bien también podemos contar otros textos, como los fragmentos herméticos que nos ha transmitido

13 Sobre Isis en el Antiguo Egipto, véanse Pinch (2002: pp. 149-152) y Haase (2005: p. 966).

14 Con la llegada del helenismo, es cuando el culto vive su mayor expansión (Bommas, 2012: pp. 419-435).

15 De entre las que destacan el *navigium Isidis* y la *inventio Osiridis* (Haase, 2005: p. 970).

16 A pesar de que la traducción de μυριώνυμος sería «de diez mil nombres», el adjetivo podría estar traduciendo una expresión egipcia: en Egipto, el diez mil también se usa para simbolizar lo incontable (Bricault, 1994: p. 73).

17 En latín se documenta *myrionimae*, *mirionymo* y *muromem* (Bricault, 1994: p. 73-74).

18 Un libro que, por otra parte, nos ha permitido conocer mejor la celebración de los misterios de Isis.

19 Para ver una comparación entre los epítetos con que la designa Apuleyo, los de la aretalogía de Cime (siglos I-II d.C.) y sus epítetos egipcios, véase Haase (2005: pp. 967-968).

20 Sobre la pervivencia de este símbolo, véase el excelente volumen de Hadot (2006).

21 Traducción de Pordomingo y Fernández Delgado (1995). Ἐγώ εἰμι πᾶν τὸ γεγονὸς καὶ ὄν καὶ ἐσόμενον καὶ τὸν ἐμὸν πέπλον οὐδεὶς πω θνητὸς ἀπεκάλυψεν. Edición de Bernardakis (1886).

22 Véase el volumen de Hadot (2006).

el compilador Juan Estobeo<sup>23</sup>, que serán de gran relevancia para la recepción de Isis que aquí se analiza. En los textos filosófico-religiosos habitualmente se sigue una estructura dialógica, en la que Hermes Trismegisto instruye a sus discípulos, que llevan nombres como Asclepio, Amón o Tat<sup>24</sup>, evocadores del crisol cultural en el que nacen los *Hermetica*<sup>25</sup>. De entre los *Hermetica* técnicos, contamos diversos textos sobre magia, astrología o alquimia<sup>26</sup>. Debido a los ataques de los Padres de la Iglesia, su popularidad decayó a finales de la Antigüedad tardía. Sin embargo, recuperan esta popularidad en el Renacimiento, a partir de la traducción que en 1463 hace al latín el neoplatónico Marsilio Ficino (1433-1499). A partir de esta época, el hermetismo y los textos asociados a él viven una serie de apropiaciones y transformaciones que han posibilitado que lleguen a nuestros días, y en el siglo XIX a grupos esotéricos como la Sociedad Teosófica<sup>27</sup>. Una idea que empieza a desarrollarse a partir de Marsilio Ficino es que los textos herméticos eran el exponente de la *prisca theologia*, la «antigua teología», una noción que señala que todas las manifestaciones filosóficas y religiosas comparten una verdad radicada en tiempos antediluvianos, verdad recogida por los textos herméticos<sup>28</sup>. Como podemos ver, es una idea que guarda mucha afinidad con la mostrada por Blavatsky en *Isis Unveiled*.

Así pues, la imagen de Isis y su velo, en el largo recorrido que siguen a lo largo de la historia, quedan a menudo asociados con la pervivencia del hermetismo, en tanto que ambas corrientes promulgan la existencia de una verdad universal oculta: es el caso de Ralph Cudworth (1617-1688), filósofo perteneciente a la escuela platónica de Cambridge, y su monumental *The True Intellectual System of the Universe* (1678), donde señala que: «Now by all this we see, how well these Trismegistic books agree with that ancient Egyptian inscription in the temple of Sais, That God is all that was, is, and shall be» (Cudworth, 1837: 466), o del masón Karl Leonhard Reinhold (1757-1823), que también identifica a Isis y su velo con la sabiduría hermética (Assmann, 1997: p. 115-125). Además de ejercer influencia en algunas obras del Romanticismo, también lo hizo en algunas obras decimonónicas precursoras de la de Blavatsky, pero que no alcanzaron a tener su misma popularidad<sup>29</sup>. Por otra parte especialmente a partir del siglo XVIII, la metáfora de «apartar

el velo» empieza a quedar asociada a una imagen de terror y sobrecogimiento (Hadot, 2006: pp. 262-330): encontramos esta idea en algunas recepciones literarias, como la que hace el escritor galés Arthur Machen (1863-1947) (Pasi, 2007: pp. 63-83).

Y así llegamos a Blavatsky, que elige esta versión particular de Isis para representar a la recién formada agrupación esotérica. Como hemos visto, Blavatsky recoge la imagen de Isis como diosa universal, de su velo como algo que oculta las verdades de la naturaleza y de una religión antigua que aglutina todos los saberes de la humanidad.

La Sociedad Teosófica no solo fue pionera en el hecho de tener a una mujer como figura de máxima autoridad, sino también en que restaba importancia al matrimonio, insistía en la independencia espiritual de la mujer e incluía mujeres en todos los niveles de la organización (Ellen Kraft, 2013: p. 357). Todo ello entroncaba con la idea de la «New Woman», que se desarrolló entre 1870 y 1940. La New Woman:

«Remained unmarried, supported herself, participated in public life as an independent actor, and tended to be sympathetic to if not actively engaged in feminist activism as well as the broader field of “progressive” agendas, such as vegetarianism, anti-vivisection, anti vaccination, homeopathy, peace movements, and anti-imperialism» (Ellen Kraft, 2013: p. 359).

Algunas de las mujeres pertenecientes a la Sociedad Teosófica también fueron prominentes en la lucha por los derechos de la mujer, como Annie Besant (1847-1933) o Charlotte Despard (1844-1949). En concreto, esta última, en un artículo en defensa del sufragio femenino publicado en el volumen colectivo *The Case for Women's Suffrage* (1907), comenzaba con una invocación al gran principio femenino de las cosmogonías antiguas «the mysterious Isis of Egypt, Athene-Pallas of Greece, Juno of Rome» (Despard en Dixon, 2001: p. 186).

Sin embargo, el caso en el que me gustaría centrarme en este trabajo viene de la mano de la teósofa Anna Kingsford (1846-1888), ya que recoge cómo la apropiación que Blavatsky hace de Isis ya se ha asentado, especialmente en lo tocante a su uso de la «filosofía hermética». En 1885<sup>30</sup>, Kingsford tradujo, junto al ocultista Edward Maitland (1824-1897), el *Asclepio*, los diálogos XVI al XVIII del *Corpus Hermeticum*, y algunos fragmentos de Estobeo. Con Kingsford estamos ante un ejemplo de cómo la influencia de la Sociedad Teosófica condicionó su traducción de los textos herméticos, pues los autores deciden titular a todo el conjunto *The Virgin of the World*. Con este título se refieren al fragmento XXIII de los transmitidos por Juan Estobeo, titulado *Κόρη κόσμου* («doncella del mundo»), donde es Isis la que inicia a su hijo Horus en los saberes herméticos, especialmente los cosmogónicos y cosmológicos. Aunque Isis asume el rol de maestra y Horus de discípulo, en el diálogo Isis señala que Hermes es el primer iniciado en este tipo de conocimientos (SH, XXIII, 2, 5-8)<sup>31</sup>.

30 Un año antes, en 1884, Kingsford había abandonado la Sociedad Teosófica para fundar, precisamente, un grupo conocido como la Hermetic Society en Londres.

31 Isis también aparece relacionada con Hermes en su papel de mago en los *Papiros mágicos griegos* (PGM II, 148-150; IV, 2288-2290). Además, Plutarco recoge una tradición que identifica a Isis como hija de Hermes (Plu. *Moralia* 352 B)

23 Compilador neoplatónico que vivió entre los siglos V y VI d.C.

24 Tat es una variante del nombre Toth.

25 En 1945 se descubrió, entre los llamados «textos de Nag Hammadi», una obra que nos ha ayudado a entender mejor el hermetismo, titulado *Discurso de la octava y novena esferas*, escrito en copto.

26 Véase el volumen de Fowden (1993) sobre hermetismo en la Antigüedad. En concreto, para la clasificación de los textos, véase Fowden (1993: pp. 1-4).

27 En mi tesis doctoral he elaborado una historia del hermetismo, teniendo en cuenta las sucesivas recepciones en diferentes épocas (Sánchez Pérez, 2019: pp. 41-269).

28 Aunque el concepto se populariza a partir de Ficino, en la Antigüedad se tenía la noción de que los textos se remontaban a una época mucho anterior. También en el hermetismo medieval existe la noción de Hermes Trismegisto como profeta antediluviano de la llegada del cristianismo.

29 Sobre la importancia de Isis en la Ilustración, véase el volumen de Assmann (2017). Algunas de las obras anteriores a la de Blavatsky son *Anacalypsis* (1833) de Godfrey Higgins y *The Veil of Isis* (1861) de William Winwood Reade. Parece que la obra de Blavatsky iba a titularse como esta última, pero tuvo que cambiar el nombre al descubrir la publicación de Winwood Reade.

Tras un prefacio de la mano de Edward Maitland en la que inserta la traducción en el contexto del renacimiento ocultista que está viviendo el siglo XIX, sigue una introducción de Anna Kingsford en la que señala que:

«The mystic title of the celebrated Hermetic fragment with which this volume commences, “Koré Kosmou” that is, the “Kosmic Virgin,” is in itself a revelation of the wonderful identity subsisting between the ancient wisdom-religion of the old world, and the creed of catholic Christendom. Koré is the name by which, in the Eleusinian Mysteries, Persephone the Daughter, or Maiden, was saluted; and it is also—perhaps only by coincidence—the Greek word for the pupil or apple of the eye. When, however, we find Isis, the Moon-goddess and Initiatrix, in her discourse with Horos, mystically identifying the eye with the soul, and comparing the tunics of the physical organ of vision with the envelopes of the soul; when, moreover, we reflect that precisely as the eye, by means of its pupil, is the enlightener and percipient of the body, so is the soul the illuminating and seeing principle of man, we can hardly regard this analogy of names as wholly unintentional and un instructive» (Kingsford & Maitland, 1885: xix).

Para Kingsford, al igual que para Blavatsky, Isis es el símbolo de la verdad subyacente que conecta las viejas religiones y el cristianismo. Además, subraya el juego de palabras que existe con la palabra κόρη, ya que puede significar doncella, pupila del ojo o muchacha, entre otras cosas, significados que el texto hermético recoge de manera consciente (Renau, 1999: p. 559). Kingsford, por otra parte, resalta un aspecto de gran relevancia de esta Isis: ya no es solo símbolo de la naturaleza, sino que también es la iniciadora, otorgándole un rol más activo, más allá de su papel como divinidad abstracta, y que casa bien con la mentalidad de la Sociedad Teosófica. De esta manera, en Kingsford vemos condensadas todas las atribuciones de esta Isis teosófica: es la iniciadora, la diosa universal que oculta los misterios de la naturaleza, y que, además, es depositaria de la verdad universal, una idea heredera de la *prisca theologia*.

La influencia de Isis se extendió más allá de la Sociedad Teosófica. Su figura también fue muy popular en el seno de la Hermetic Order of the Golden Dawn: en 1888 se fundó el templo principal de la orden en Londres con el nombre de Isis-Urania; por otra parte, dos de sus miembros femeninos, Florence Farr y Elaine Simpson, afirmaban haber tenido una revelación en la que se les apareció la diosa en 1892. Más tarde, en 1896, uno de sus fundadores, Samuel MacGregor Mathers, afirmó lo mismo (Hutton, 1999: p. 146). Encontramos otro ejemplo en el famoso ocultista Aleister Crowley (1875-1947)<sup>32</sup>, que consideraba a Isis como una divinidad capital en sus creencias: en la Thelema, el movimiento religioso fundado por Crowley<sup>33</sup>, se contemplan tres eones en los que se divide la historia de la humanidad. El primero de ellos, el Eón de Isis, está asociado a una era

matriarcal<sup>34</sup>.

## LA ISIS TEOSÓFICA: ALGUNAS RECEPCIONES LITERARIAS

La influencia de la Isis de la Sociedad Teosófica también se extendió a la esfera literaria. En este apartado recojo dos ejemplos de capital importancia por la difusión que tuvieron: en el primer caso, estamos ante un autor que reacciona de manera contraria a la Isis teosófica y ocultista. En el segundo, se trata de una autora que ha servido, al igual que Blavatsky, como recepción mediadora para las corrientes neopaganas posteriores.

El primer caso, como he mencionado, se trata de una reacción negativa, en tanto que misógina, al arquetipo de Isis como diosa femenina universal: se trata de Henry Rider Haggard (1856-1925) y su novela *She* (1887)<sup>35</sup>. En ella, los protagonistas, Leo Vincey y Horace Holly, descubrirán en el África profunda el reino perdido de Kôr, donde habita la tribu caníbal de los Amahagger, liderados por la despiadada reina inmortal y milenaria Ayesha, la *She* a la que se refiere el título de la novela. Al descubrir Ayesha que Leo es la reencarnación de Calícrates, un joven griego del que se enamoró en su juventud durante la Antigüedad grecorromana, decide retenerlo en contra de su voluntad. En todo momento, Ayesha es presentada como la villana, con unos rasgos muy particulares: es una alquimista, una especialista en las ciencias ocultas que ha descifrado los secretos de la vida eterna. Las comparaciones con Isis en la novela son varias<sup>36</sup>, y una de las más reveladoras es el momento en que se describe una estatua de la reina velada, al igual que Isis, con la siguiente inscripción en el pedestal: «No man is there born of woman who may draw thy veil and live, nor shall be. By Death only can thy veil be drawn, oh Truth!» (Rider Haggard, 1991: p. 176). Como vemos, la alusión a la inscripción de Sais transmitida por Plutarco es clara.

El caso de Rider Haggard—un autor que, por otra parte, había estado próximo a la Sociedad Teosófica<sup>37</sup>— nos ilustra sobre la repercusión que tuvo la figura de Isis. Haggard eligió antagonizar a la New Woman: Ayesha personifica una serie de miedos y ansiedades propios de la masculinidad de finales del siglo XIX (Gilbert y Gubar, 1988: pp. 3-46) y, para ello, escogió a la Isis de la Sociedad Teosófica.

Algunos miembros de la Sociedad Teosófica también fueron autores literarios (Sælid Gilhus y Mikaelson, 2013: pp. 453-472). De entre estos, destaca Dion Fortune (1890-1946): nacida como Violet Mary Firth, perteneció a la Sociedad Teosófica, si bien más adelante fundaría su propio grupo conocido como la Fraternity of the Inner Light. El ocultismo fue el hilo conductor de su producción literaria, combinando

34 Crowley define así esta edad, con una alusión al hermetismo: «Aeon of Isis. Matriarchal Age. The Great Work conceived as a straightforward simple affair. We find the theory reflected in the customs of Matriarchy. Parthenogenesis is supposed to be true. The Virgin [...] contains in herself the Principle of Growth—the epicene Hermetic seed» (Crowley, 1974: p. 171).

35 En mi tesis doctoral he llevado a cabo un análisis del uso de Isis en clave hermética por parte de Rider Haggard (Sánchez Pérez, 2019: pp. 322-331).

36 Algo que se enfatiza aún más en la secuela, *Ayesha* (1905), donde se explicita que es una sacerdotisa de Isis.

37 Sobre la relación de Rider Haggard con la Sociedad Teosófica y el ocultismo, véase Magus (2018: pp. 120-318).

32 Pseudónimo de Edward Alexander Crowley, este ocultista y escritor formó parte de varias agrupaciones esotéricas, entre las que se cuentan la Hermetic Order of the Golden Dawn, la conocida como OTO (*Ordo Templi Orientis*) y la A.·A. (estilizada de esta manera. El significado de esta grafía nunca estuvo claro), fundada por el propio Crowley.

33 Encontramos el origen de esta palabra en el griego koiné θέλημα, «voluntad». La idea principal de este movimiento, recogida en el *Book of the Law* (1904) de Crowley.

novelas de ficción con libros de iniciación en el esoterismo. De entre sus novelas, destacan *The Sea Priestess* (1935) y *Moon Magic* (1956). En ambas, la protagonista es una sacerdotisa de Isis que se presenta con el nombre de Morgan Le Fay —en *The Sea Priestess*— y con el de Lilith Le Fay —en *Moon Magic*—. En ambas, la sacerdotisa encuentra a un protagonista masculino afectado por un padecimiento de origen psicológico y sexual<sup>38</sup> al que, mediante la iniciación mágica en los misterios de Isis, consigue curar. Las novelas siguen la estructura básica del *Asno de oro* de Apuleyo, pues una sacerdotisa de Isis transforma —aunque sea de manera figurada— a un protagonista atribulado<sup>39</sup>. En ambas obras se subrayan las ideas principales que vengo desarrollando en este trabajo, pero, además, hemos de tener en cuenta un factor de capital importancia en la obra de Fortune: la influencia del psicoanálisis de Jung. Para la autora, Isis es la representación universal de la femineidad en tanto que es un arquetipo, algo que se expresa mediante la máxima, reproducida en las novelas, «All women are Isis». Igualmente, condicionada por el psicoanálisis junguiano, expone la teoría del *animus* y el *anima* (la parte masculina y femenina del inconsciente humano, respectivamente): el objetivo de Le Fay es despertar el *anima* del protagonista masculino. Y, para expresar la idea de las correspondencias entre *animus* y *anima*, Fortune recurre al hermetismo, más concretamente, a la famosa máxima hermética «como es arriba es abajo»<sup>40</sup>. Así lo expresa la autora galesa:

«Thrice-greatest Hermes graved on the Smaragdene Tablet: “As above, so below.” Upon earth we see the reflection of the heavenly principles in the actions of men and women. All the gods are one god, and all the goddesses are one goddess, and there is one initiator» (Fortune, 2003b: p. vii).

La relevancia de Fortune reside no solo en que, como veremos más abajo, sus ideas son de gran inspiración para los movimientos paganos posteriores, sino en que contribuye a subrayar aún más la dimensión universal que la Isis teosófica ya poseía, añadiendo el matiz de diosa arquetípica.

## ISIS Y ALGUNOS (NEO) PAGANISMOS

Las ideas de la Sociedad Teosófica —y, en general, de los diferentes movimientos ocultistas del siglo XIX— han servido como base sobre la que se han construido buena parte del paganismo contemporáneo<sup>41</sup>. En concreto, Dion Fortune, mediante sus novelas, sirvió como catalizadora para muchas de las creencias teosóficas: si Aleister Crowley es uno de los

38 Las novelas entroncan con la oposición de la sociedad teosófica —y de la New Woman, de manera más general— a la idea convencional del matrimonio: en ambas obras los protagonistas masculinos desean casarse con Le Fay, algo que ella rechaza.

39 En otro lugar he llevado a cabo un análisis de la recepción de la Isis grecorromana en estas novelas de Dion Fortune, con especial atención al *Asno de oro* y a la Isis hermética (Sánchez Pérez, 2018: pp. 283-305).

40 Esta máxima aparece por primera vez en la *Tabula Smaragdina*, un documento perteneciente al hermetismo medieval. Se trata de la parte final de un texto árabe conocido como el *Libro de los secretos de la creación*. La primera traducción de la *Tabula* al latín fue realizada por Hugo de Santalla en el siglo XII. La máxima se refiere a la identificación del macrocosmos —el mundo superior— con el microcosmos —el mundo inferior—.

41 Véase Hammer (2015: pp. 372-381). Como ejemplo paradigmático tenemos el caso de la teósofa Alice Bailey (1880-1940), que acuñó el término *New Age*.

principales responsables de la idea de un dios masculino arquetípico, Fortune lo es de la diosa arquetípica (Hutton, 1999: pp. 288-315). Dentro de los movimientos paganos contemporáneos herederos de estas ideas, merece la pena detenerse en la ya mencionada wicca, por ser pionera en este ámbito. Gerald Gardner, su fundador, había pertenecido a círculos rosacruces y masones; concretamente, en este último caso, perteneció a la Fellowship of Crotona, agrupación fundada por Mabel Besant-Scott, hija de Annie Besant, una de las teósofas más prominentes, que llegó a presidir la Sociedad Teosófica entre 1903 y 1933 (Pearson, 2006: pp. 830-831). Pronto, junto a Doreen Valiente, comenzaron a recoger sus rituales y creencias en diversas publicaciones. De las primeras en ver la luz fue *The Meaning of Witchcraft* (1959), donde señala que la diosa primordial a la que adoran las brujas es Isis, y usa el ejemplo del *Asno de oro* como uno de los testimonios más detallados sobre el culto de las brujas en Roma (Gardner, 2004: pp. 71-72)<sup>42</sup>. Otro de los textos de mayor popularidad en la wicca es el conocido como el *Charge of the Goddess*, himno que las brujas de la wicca recitan a la vez que asumen el rol de la Diosa. Resulta muy revelador el nombre alternativo que Gardner dio a este ritual: «Lifting up the veil», en clara alusión al velo de Isis. Existen varias versiones<sup>43</sup>, pero en todas se produce una invocación a los diferentes avatares de la Diosa que podrían figurar en las novelas de Fortune. En algunas de estas versiones, además, se invoca explícitamente a Isis:

«Listen to the words of the Great Mother; she who of old was also called among men Artemis, Astarte, Athene, Dione, Melusine, Aphrodite, Cerridwen, Dana, Arianrhod, Isis, Bride, and by many other names<sup>44</sup>».

Doreen Valiente, cofundadora de la wicca, consideraba las novelas de Dion Fortune como una fuente de inspiración y las puso en relación con las del *Asno de oro* de Apuleyo en su influyente *The ABC of Witchcraft* (Valiente, 1973: 206). Igualmente, los rituales descritos en las novelas de Fortune habrían servido de inspiración para Gerald Gardner a la hora de escribir el *Book of Shadows*, el libro donde se plasman los hechizos wiccanos; más concretamente, para el ritual conocido como «Drawing down the moon», uno de los más importantes para la wicca (Clifton, 1988: pp. 20-28). Otro ejemplo lo encontramos en una de las ramas de la wicca, de carácter marcadamente feminista, conocida como «wicca diánica» o «dianismo», fundada por Zsuzanna Budapest en 1971<sup>45</sup>. Esta corriente adora a la diosa romana Diana bajo múltiples nombres, pero reconocen en Isis una de sus facetas más importantes, e incluso llegan a invocarla de la siguiente manera: “Immortal is Isis, mortal her husband, like the earthly creation he represents” (Adler, 1986: p. 148).

También tenemos el ejemplo de Carol Christ, en un

42 Aleister Crowley también influyó enormemente en Gardner a la hora de crear sus rituales (Bogdan, 2009: pp. 81-108).

43 Sobre esta cuestión, véase Heselton (2016: pp. 179-187).

44 La propia Vivienne Crowley, en el texto en línea con el que comenzaba este artículo, señala que: «For those of us whose spiritual path has included initiatory Wicca, one of the first things that we hear when initiated is the beautiful ritual text of the Great Mother Charge. In this, we are told to ‘Listen to the words of the Great Mother, who was of old also called among men Isis, Astarte ... and by many other names.’ The Wiccan Charge conveys that the Goddess is immanent — we find her in the natural world around us, but she is also transcendent.»

45 La wicca diánica solo admite mujeres en su membresía.

artículo considerado como el germen del conocido como «Goddess Movement»<sup>46</sup> titulado «Why Women Need the Goddess»<sup>47</sup>. Aunque no cita a Isis —ni ninguna otra diosa de la Antigüedad— sí destaca su carácter arquetípico y la capacidad de convertirse en un símbolo, de manera muy similar a lo que podemos encontrar en las novelas de Dion Fortune<sup>48</sup>.

Uno de los ejemplos más llamativos lo encontramos en la Fellowship of Isis, fundada en 1975 por Olivia Robertson (1917-2013) en colaboración con su hermano Lawrence Durdin-Robertson y su cuñada Pamela. Se ha sugerido que existe algún tipo de influencia de la Sociedad Teosófica, ya que una de las inspiraciones de Olivia Robertson fue el teósofo irlandés George William Russell (1867-1935), conocido con el seudónimo de AE (Crowley, 2017: p. 144)<sup>49</sup>. Los objetivos de la Fellowship of Isis son la exaltación de la feminidad divina, el rechazo de cualquier tipo de ascetismo, todo ello en un movimiento de carácter marcadamente ecologista. Sus creencias no excluyen que algunos de sus miembros puedan profesar otros credos religiosos.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo Isis, combinando una serie de rasgos de su variante grecorromana, es reinterpretada por la fundadora de la Sociedad Teosófica. De la mano de Blavatsky, se destacan sus cualidades de diosa universal, algo motivado por su condición de *μυριώνυμος* y por la idea de la *prisca theologia* que mana de la pervivencia del hermetismo, pero también por la idea de que oculta la verdadera cara de la naturaleza tras su velo. La cantidad de corrientes del paganismo contemporáneo que veneran la idea de una Gran Diosa es amplia y altamente compleja, y, como ya he señalado, no podemos reducir su aparición únicamente a una influencia de esta versión de Isis. Sin embargo, considero que el hecho de que esta Gran Diosa tenga este carácter autónomo —reveladora de misterios e iniciadora— y sea considerada como un arquetipo —gracias, en buena parte, a la idea que transmite Fortune— se debe a la recepción particular de la Isis grecorromana. Pero esta recepción no se ha producido de manera directa,

sino que los desarrollos que se dan gracias a las ideas teosóficas sirven como recepción mediadora para lo que encontraremos posteriormente. Así, vemos cómo su uso por parte de determinadas corrientes religiosas contemporáneas trasciende la de otros formatos más habituales, como la literatura o el cine. En el neopaganismo contemporáneo, la diosa *μυριώνυμος* encuentra nueva vida como símbolo de la divinidad femenina.

## REFERENCIAS

- Adler, Margot. 1986. *Drawing down the Moon: Witches, Druids, Goddess-Worshippers, and other Pagans in America*. Nueva York: Penguin Books.
- Assmann, Jan. 1997. *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Assmann, Jan. 2017. *Religio duplex: misterios egipcios e Ilustración europea*. Madrid: Akal.
- Blavatsky, Helena Petrvna. 1877. *Isis Unveiled. A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology (2 vols.)*, Londres: The Theosophical Publishing Company.
- Bogdan, Henrik. 2009. *The Influence of Aleister Crowley on Gerald Gardner and the Early Witchcraft Movement*. En *Handbook of Contemporary Paganism*, Murphy Pizza, y James R. Lewis (Eds.), 81-108. Leiden/Boston: Brill.
- Bommas, Martin. 2012. Isis, Osiris and Serapis. En *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Christina Riggs (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Bricault, Laurent. 1994. Isis myrionime. En *Hommages à Jean Leclant 3. Études isiaques*. Catherine Berger, Gisèle Clerc y Nicolas Grimal (Eds.), 67-86. El Cairo: Institut Français d'archéologie orientale.
- Bricault, Laurent, Bonnet, Corinne y Gomez, Carole (Eds.), *Les Mille et Une Vies d'Isis. La réception des divinités du cercle isiaque de la fin de l'Antiquité à nos jours*. Presses Universitaires du Midi: Toulouse.
- Clifton, Chas S. 1988. A Goddess Arrives: The Novels of Dion Fortune and the Development of Gardnerian Witchcraft. *Gnosis: Journal of the Western Inner Traditions* 9: 20-28.
- Crowley, Aleister. 1974. *Magick*. York Beach (Maine): Samuel Weiser.
- Crowley, Vivienne. 2017. Olivia Robertson: Priestess of Isis. En *Female Leaders in New Religious Movements*, Inga Bårdsen Tøllefsen, y Christian Giudice (Eds.), Londres: Palgrave MacMillan.
- Cudworth, Ralph. 1837. *The True Intellectual System of the Universe*. Nueva York: Gould & Newman.
- Cusack, Carole M. 2009. The Return of the Goddess: Mythology, Witchcraft and Feminist Spirituality. En *Handbook of Contemporary Paganism*, Murphy Pizza y James R. Lewis (Eds.), 335-364. Leiden/Boston: Brill.
- Dixon, Joy. 2001. *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press.
- Ellen Kraft, Siv. 2013. Theosophy, Gender and the "New Woman". En *Handbook of the Theosophical Current*, Olav Hammer, y Mikael Rothstein (Eds.), 357-384. Leiden/Boston: Brill.
- Feraro, Shai y Doyle White, Ethan. 2019. *Magic and*

46 El Goddess Movement consiste en una serie de creencias eclécticas cuya idea principal es la existencia del arquetipo de una Diosa que representa el concepto de feminidad. Según la define Reid-Bowen (2007: p. 15): «The Goddess movement is an umbrella term for a diverse array of spiritual orientations and perspectives whose membership can generally be linked by a shared reverence for female sacrality and goddesses (or a single Goddess) and an associated interest in matriarchal or matrifocal cultures and societies». La pertenencia a otras creencias, como la propia wicca, a menudo va asociada al Goddess Movement, si bien también encontramos miembros que no se inscriben en ninguna de estas corrientes neopaganas.

47 Publicado por primera vez en 1978 la revista *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*. Hoy puede encontrarse en línea en múltiples lugares. Para el presente trabajo, se ha consultado en: <[http://www.iupui.edu/~womrel/Rel433%20Readings/Christ\\_WhyWomenNeedGoddess.pdf](http://www.iupui.edu/~womrel/Rel433%20Readings/Christ_WhyWomenNeedGoddess.pdf)> [Consultado por última vez el 19/02/2020]

48 Además, encontramos también ejemplos en los blogs y páginas de internet dedicados a la wicca y corrientes similares que veneran a Isis como una deidad de suma importancia. Por citar solo algunos, en la wicca encontramos <<https://sacredwicca.com/-isis/>>, mientras que en el «movimiento de la Diosa», <<https://goddess-pages.co.uk/the-call-of-isis-2/>> [Consultadas por última vez el 19/02/2020].

49 Robertson era prima segunda de Robert Graves, quien tradujo *El asno de oro de Apuleyo al inglés* (Crowley, 2017: p. 149).

- Witchery in the Modern West: Celebrating the Twentieth Anniversary of The Triumph of the Moon*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Fortune, Dion. 2003a. *The Sea Priestess*, Boston/York Beach (Maine): Weiser Books.
- Fortune, Dion. 2003b. *Moon Magic*, Boston/York Beach (Maine): Weiser Books.
- Fowden, Garth. 1993. *The Egyptian Hermes: A Historical Approach to Late Pagan Mind*. Princeton: Princeton University Press.
- Gardner, Gerard. 2004. *The Meaning of Witchcraft*. Boston: Weiser Books.
- Gilbert, Susan y Gubar, Susan. 1988. *No Man's Land: the Place of the Woman Writer in the 20th Century Vol 2 Sexchanges*. New Haven: Yale University Press.
- Haase, Richard. 2005. Isis. En *Brill's New Pauly*, Hubert Cancik, y Helmuth Schneider (Eds.), 966-972. Leiden/Boston, Brill.
- Hadot, Pierre. 2006. *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*. Harvard: Harvard University Press.
- Hammer, Olav. 2015. New Age. En *The Occult World*, Christopher Partridge (Ed.), 372-381. Londres: Routledge.
- Hanegraaff, Wouter J. 1996. *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. Leiden/Boston: Brill.
- Hardwick, Lorna. 2003. *Reception Studies*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.
- Heselton, Philip. 2016. *Doreen Valiente: Witch*. Woodbury: Llewelyn Worldwide.
- Humbert, Jean-Marcel. 1999. Les nouveaux mystères d'Isis, ou les avatars d'un mythe du XVIe au XXe siècle. En *De Memphis a Rome. Actes du 1er Colloque international sur les études isiaques*, Laurent Bricault (Ed.), 163-188. Leiden/Boston/Colonia: Brill.
- Hutton, Ronald. 1999. *The Triumph of the Moon*. Oxford: Oxford University Press.
- Kingsford, Anna y Maitland, Edward. 1885. *The Virgin of the World of Hermes Mercurius Trismegistus*. Londres: G. Redway.
- Luhrmann, Tanya. 1989. *Persuasions of the Witch's Craft*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Magus, Simon. 2018. *Rider Haggard and the Imperial Occult Hermetic Discourse and Romantic Contiguity*. Exeter: Universidad de Exeter (Tesis doctoral).
- Pasi, Marco. 2007. Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology. *Aries* 7(1): 63-83.
- Partridge, Christopher. 2013. Lost Horizon: H.P. Blavatsky and Theosophical Orientalism. En *Handbook of the Theosophical Current*, Olav Hammer y Mikael Rothstein (Eds.), 309-344. Leiden/Boston: Brill.
- Pearson, Joanne. 2002. Witches and Wicca. En *Belief Beyond Boundaries: Wicca, Celtic Spirituality and the New Age*, Joanne Pearson (Ed.), 133-172. Aldershot: Ashgate.
- Pearson, Joanne. 2006. (Neo) Paganism. En *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Wouter J. Hanegraaff (Ed.), 828-824. Leiden/Boston: Brill.
- Pinch, Geraldine. 2002. *Handbook of Egyptian Mythology*. Santa Barbara (California): ABC-CLIO.
- Pizza, Murphy, y Lewis, James R. 2009. *Handbook of Contemporary Paganism*. Leiden/Boston: Brill.
- Plutarco. 1886. *De Iside et Osiride* (Ed. de Gregorios Bernardakis). Leipzig: Teubner [Traducción: Francisca Pordomingo y José Antonio Fernández Delgado. 1995. *Plutarco: Moralia VI*. Madrid: Gredos]
- Reid-Bowen, Paul. 2007. *Goddess as Nature. Towards a Philosophical Theology*. Hampshire: Ashgate.
- Rider Haggard, Henry. 1991. The Annotated She: A Critical Edition of H. Ridger Haggard's Victorian Romance. Indiana: Indiana University Press.
- Sælid Gilhus, Ingvild & Mikaelson, Lisbet. 2013. Theosophy and Popular Fiction. En *Handbook of the Theosophical Current*, Olav Hammer y Mikael Rothstein (Eds.), 453-472. Leiden/Boston: Brill.
- Sánchez Pérez, Carlos. 2018. "All women are Isis": la figura de Isis en *The Sea Priestess* (1935) y *Moon Magic* (1956) de Dion Fortune. *Ágora: estudios clásicos em debate* 20: 283-305.
- Sánchez Pérez, Carlos. 2019. *Hermes Trismegisto: de la mística a la fantasía. Pervivencia de los textos herméticos de la Antigüedad a nuestros días*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (tesis doctoral).
- Unceta Gómez, Luis. 2011. De profesión, maga. En *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*. Rosario López Gregoris y Luis Unceta Gómez (Eds.), 317-342. Alicante: Centro de estudios sobre la mujer (Universidad de Alicante).
- Valiente, Doreen. 1973. *The ABC of Witchcraft: Past & Present*, Londres: Robert Hale.
- Ziolkowski, Theodore. 2008. The Veil as Metaphor and as Myth. *Religion & Literature* 40(2): 61-81.
- York, Michael. 2009. Pagan Theology. En *Handbook of Contemporary Paganism*, Murphy Pizza y James R. Lewis (Eds.), 283-310. Leiden/Boston: Brill.



## Reseña bibliográfica

*Libro: La cólera*, de Santiago García y Javier Olivares

Helena González Vaquerizo<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid.

### REFERENCIA

**Título:** La cólera  
**Autores:** Santiago García y Javier Olivares  
**Año:** 2020  
**Ciudad:** Bilbao  
**Editorial:** Astiberri  
**ISBN:** 978-84-17575-61-8  
**Páginas:** 240 pp.  
**Precio:** 28,00 €



### RESEÑA

*La cólera* es una historia antigua escrita y dibujada desde una perspectiva moderna; es un cómic y también una epopeya; es la *Ilíada* y también es la *Odisea*; es la historia de Aquiles. Y Aquiles es un hombre. Pero, ¿qué significa para Aquiles ser un hombre? Desde una perspectiva antigua, un hombre como Aquiles es un guerrero, un valiente, un asesino sin piedad que prefiere la gloria a la vida. Desde una perspectiva también antigua, un hombre como Aquiles tiene amantes de ambos sexos (Patroclo, Briseida) y un pasado en el que se travestía bajo el nombre de Pirra. La perspectiva moderna de *La cólera* consiste, entre otras cosas, en explotar las posibilidades de la historia antigua y en desarrollar esa ambigüedad latente en el personaje de Aquiles para hacernos reflexionar sobre lo que son un hombre y una mujer, y sobre cómo y a quién aman.

El guion de esta historia antigua y moderna es de Santiago García, coautor de otros cómics como *Beowulf*, en colaboración con el ilustrador David Rubín; *El Vecino*, con Pepo Pérez o *¡García!* con Luis Bustos. El dibujo y el color son de Javier Olivares. García y Olivares habían publicado en 2009 *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (SM) y en 2014, *Las Meninas* (Astiberri), obra por la que obtuvieron el Premio Nacional del cómic en 2015. Son, por tanto, una pareja artística ganadora, y *La cólera* ha sido recibida con gran expectación y entusiasmo por parte de público y crítica.

En esta nueva colaboración nos presentan un relato de la *Ilíada* y un resumen de la *Odisea* bastante afines a Homero. El orden de los acontecimientos es idéntico al de las epopeyas clásicas y los personajes son los mismos. Algunas características, no obstante, ha sido modificadas: como en *La Edad de Bronce*, novela gráfica de Eric Shanover, tampoco aquí hay intervención divina, y, a diferencia de la *Ilíada*, el punto de vista es aquí puramente aqueo, no troyano.

De inspiración clásica son el poderoso mensaje antibelicista de la obra y su marcado componente de género. Por un lado, los autores han tomado la epopeya como origen de la civilización europea y han lamentado que, metafóricamente hablando, seamos los hijos de la cólera de Aquiles. La *Ilíada*, que canta (y ensalza) la cólera y la gloria de Aquiles, era entendida ya en la Antigüedad como una reflexión sobre los horrores de la guerra.

Por otro lado, *La cólera* permite hacer una lectura de género de la *Ilíada* en clave contemporánea basada en las fuentes clásicas. Cuenta la leyenda que para evitar que su hijo fuese a la guerra la diosa Tetis había escondido a Aquiles en el gineceo de Nicomedes. Según esta historia antigua, el héroe pasó un tiempo disfrazado de una joven Pirra, hasta que cayó en la trampa del astuto Odiseo: ofrecer a las doncellas una serie de regalos de gusto típicamente femenino y colar entre estos un arma. La masculinidad de Aquiles no resistió la tentación de echarle mano, revelando así la verdadera identidad del héroe. La relevancia de este episodio para los creadores de *La cólera* está explícitamente señalada en la portada, donde puede verse la dualidad de Aquiles en términos de género: aparece representado como hombre y mujer.

Además, en *La cólera* no solo Aquiles reprocha a Odiseo que lo sacara de su idílica vida femenina, la cual transcurría entre delicados juegos sensuales con la hermosa Deidamía, sino que su álgter ego femenino, Pirra, adquiere un papel protagonista en el giro más sorprendente del relato: una visión futurista y distópica sobre el legado de Aquiles a la civilización europea que se inserta en mitad del cómic, poniéndolo literalmente del revés, alejándolo de la perspectiva antigua y acercándolo a la contemporánea. En ese mundo al revés Aquiles/Pirra experimenta en sus propias carnes la presión del sistema patriarcal, asiste a la crisis de los refugiados, se convierte en activista, y decide que la vida es más importante que la gloria. Pero, cuando el relato vuelve a girar hacia el pasado, la *Ilíada* continúa: la muerte de Patroclo precipita la intervención de Aquiles, su venganza sobre Héctor, su propia muerte. Cuando se reúne con Odiseo en el Hades, lamenta no haber elegido la vida, pero ya es tarde. Odiseo recuerda que fue Penélope quien le dio ese mismo consejo. De esta manera los autores ponen la sabiduría en boca de una mujer, como hiciera Platón con Diotima en su diálogo sobre el amor, o Aristófanes con las mujeres de su asamblea.

Así, puede decirse con cierta seguridad que la lectura de género que García y Olivares hacen de las epopeyas clásicas tiene un punto de origen en estas: la feminidad, al igual que la homosexualidad o la bisexualidad, ya estaban en Aquiles desde el comienzo de los tiempos, y el mensaje antibelicista ya lo expresaban las mujeres con fuerza entonces. La figura de Aquiles retiene, así, la esencia del héroe clásico, pero se moderniza acentuando los rasgos de identidad sexual y de género. Si a alguien se puede comparar el personaje central del cómic es al Aquiles postmoderno encarnado por Omar en *The Wire*: negro, homosexual y marginal, sensible y vengativo, es una pieza fundamental en el juego del tráfico de drogas, esto es, en la guerra de la ciudad. El guionista de *La cólera*, Santiago García, contaba a *El País* que habían buscado algo “pregénero”, un personaje delicado y sensual<sup>1</sup>. Gracias a las posibilidades de interpretación de la imagen, que son, quizá, mayores en el cómic que las de la palabra, la ambigüedad fluye cómodamente a lo largo de las 240 páginas de la obra.

En cuanto a sus características formales, el libro ha sido estupendamente editado y encuadernado en cartonné. Visualmente precioso, el cómic ofrece variedad en el dibujo y el uso del color: reproduce el estilo de la representación de héroes y batallas en la cerámica griega (figuras estilizadas y elegantes), pero incluye recursos modernos propios del género de la novela gráfica. Por ejemplo, el giro al futuro está marcado por una disposición de página convencional a tres columnas y por el bitono, mientras que la Antigüedad se representa en una gama de colores ocres, marrones, negros y rojos, intercalando dibujos a doble página, página completa y viñetas. Otro cambio de registro gráfico se aprecia en el episodio de Aquiles en el gineceo, donde el trazo y los colores son más suaves acompañando a la experiencia femenina de la protagonista.

En definitiva, en *La cólera* encontramos el mejor lenguaje del cómic puesto al servicio de una reflexión actual sobre las injusticias que provocan los roles de poder y de género, que interesará tanto a los amantes del cómic, como a los de la cultura clásica.

---

1 <https://elpais.com/cultura/2020-03-30/la-colera-dibujada-de-aquiles.html>. Consultado el 18 de agosto de 2020.



## Reseña bibliográfica

*Libro: Circe*, de Madeline Miller

Cristobal Macías<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad de Málaga.

### REFERENCIA

**Título:** Circe

**Autora:** Madeline Miller

**Traducción:** del inglés por Jorge Cano Cuenca y Celia Recarey Rendo

**Año:** 2019

**Ciudad:** Madrid

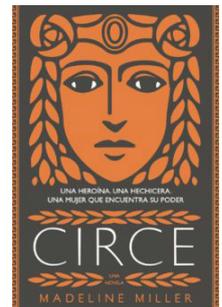
**Editorial:** Alianza

**Colección:** Alianza de Novelas

**ISBN:** 978-84-9181-412-2

**Páginas:** 441 pp.

**Precio:** 20,00 € en versión impresa / 10,49 € en versión e-book



### RESEÑA

En el mito clásico, el episodio principal protagonizado por Circe, una especie de arquetipo de la maga y hechicera (con todas las connotaciones negativas que ello conlleva), es el relatado por Homero en *Od.* X, 133-574 y XII, 1-200, referido a la llegada de Odiseo y sus hombres a la isla de Eea, la conversión de parte de su tripulación en cerdos, los amores de Odiseo con la ninfa durante el año largo que permaneció en su palacio y la ayuda prestada por esta al héroe para su viaje de vuelta a Ítaca (en particular, sus consejos para enfrentarse a las funestas sirenas o para atravesar los estrechos que custodiaban Escila y Caribdis). En la literatura posthomérica nos la encontramos de protagonista en la *Telegonía*, un poema del ciclo troyano, hoy perdido, atribuido a Eugamón de Cirene (s. VI a.C.), del que se conservan resúmenes en la *Biblioteca* de Apolodoro (*Ep.* 7, 16; 34 ss.) y en Higino, *Fab.* 125; 127. En él se relatan, además de ciertas gestas de Odiseo después de su llegada a Ítaca, las hazañas de Telégono<sup>1</sup>, el hijo que Circe habría tenido con Odiseo, en particular, el viaje a Ítaca para conocer a su padre, a quien acabó matando accidentalmente, y el regreso a Eea acompañado de Penélope y Telémaco, entre otras cosas<sup>2</sup>. Asimismo, en el mito de los Argonautas (*Apol. Rod., Arg.* IV, 659-752) la vemos purificando del asesinato de Apsirto a Jasón y Medea en su breve parada en la isla durante su viaje de regreso de la Cólquide. Finalmente, en Ovidio, *Met.* XIV, 1-74, se relata la transformación de la ninfa Escila en monstruo por celos, pues se disputaba con ella el amor de Glauco, antiguo pescador convertido en dios marino<sup>3</sup>.

En la biografía novelesca de Circe se entretajan hábilmente estos mitos con otros episodios ficticios para agrandar su figura, como el hecho de atribuirle la conversión en dios del pescador Glauco; su papel en el mito del Minotauro, como partera y elaborando un brebaje para reducir el voraz apetito del toro carnívoro; su lucha, en dos ocasiones, contra el monstruo Escila, en la última de las cuales, en compañía de Telémaco, destruye al monstruo con un poderoso *pharmakon* y lo convierte en piedra. Asimismo, la vemos aliviando

1 Diversas tradiciones le atribuyen otros dos hijos. Así, Hesíodo, *Teog.* 1011 ss. menciona a Agrio y Latino.

2 En este poema se relataría también el matrimonio de Telégono con Penélope y de Telémaco con la propia Circe, hecho este último recogido en la novela de Miller.

3 A estos podrían añadirse otros mitos menores, como la conversión del rey latino Pico en pájaro carpintero al no verse correspondida en el amor hacia él (cf. *Ov., Met.* XIV, 346-396).

con un poco de néctar al rebelde Prometeo tras el terrible castigo que le ha infligido una de las furias y bajando a las profundidades del mar para conseguir la cola venenosa del terrible Trigón<sup>4</sup>, un personaje que, originalmente, desempeñaba el papel de supervillano en el universo de DC Comics.

Pero si Miller ha combinado con maestría episodios del mito clásico con otros de elaboración propia, es en el retrato de la compleja personalidad de Circe y en su evolución vital donde mejor ha demostrado sus dotes como narradora.

De entrada, Circe, por su nacimiento, como hija del titán Helios, dios del sol, y de Perse, hija del Océano y Tetys, pertenece a un grupo de divinidades menores que reciben el nombre genérico de “ninfas”, compuesto por muchos millares de seres inmortales, con muy poco poder, que eran despreciados por los titanes por no haber participado en la creación del mundo. Asimismo, en muchos momentos de su existencia novelesca sufre en carne propia las consecuencias del conflicto larvado entre olímpicos y titanes, antiguos dueños del mundo, reducidos ahora a un papel de meros subordinados de Zeus.

Desde muy niña ha sido objeto de las burlas y el desprecio de sus hermanos, sobre todo de Perses y Pasífae, así como de sus padres<sup>5</sup>, por su físico y su voz. De hecho, su nombre, Circe, ‘halcón’, le fue puesto por una tía suya por sus ojos amarillos; todos se burlan de su voz aguda y chillona, que comparan con el graznido de una gaviota, algo que Hermes explica por el hecho de tener voz de mortal. En parte por esto carece de pretendientes, para desesperación de sus padres. Todo ello la ha convertido en una niña retraída, insegura, que pasa desapercibida para el resto de inmortales.

Pero si algo ha caracterizado a Circe desde el despertar de su conciencia es su interés y preocupación por la situación de los mortales, algo que la hace ser única entre los de su clase. Por ello se muestra muy crítica con los dioses, los cuales solo parecen interesados por el poder y por recibir la veneración de los sufridos mortales, a los que al mismo tiempo desprecian, hasta el punto de permitir que nazcan monstruos como el Minotauro para garantizarse las plegarias de los humanos y una ocupación para un sinnúmero de héroes que les asegure fama y gloria. Es consciente, asimismo, de que el mundo está sostenido por una especie de “cadena del miedo”, que somete a ninfas y hombres al poder que ejercen los olímpicos y los titanes.

Es su interés por los mortales lo que le lleva a admirar a Prometeo, castigado por ayudarles, y a sentir pena por el triste final que esperaba a los astrónomos al ver descuadrados sus cálculos sobre los ortos y ocasos del sol, por los caprichos de su veleidoso padre. Asimismo, no es casualidad que su primer amor, no correspondido, fuera por el pescador Glauco, un mortal, y que su primera gesta como hechicera fuera convertirlo en un inmortal con la esperanza de tenerlo siempre a su lado. Y aunque tuvo relaciones con otro dios, Hermes, sus verdaderos amores han sido siempre mortales: Dédalo, Odiseo y, finalmente, Telémaco. Por ello no es de extrañar que al final de la novela, tras la visión que tiene de cómo sería su vida como mortal al lado de Telémaco, se decida a tomar el bebedizo que la convertirá a ella en una más del mundo de los humanos, pues, frente a lo que antes creía, los dioses no son lo opuesto a la muerte, sino que están más muertos que nada (p. 428).

Paralelamente, siempre ha demostrado una “ingenua” sinceridad, que su hermano Eetes le echa en cara, que será la causa de sus desgracias, al confesar a Helios que la transformación de Escila fue obra suya y al defender el poder de las hierbas frente a la opinión de su padre. Asimismo, está dotada de otra cualidad, más propia de los mortales que de los dioses, la culpabilidad y el remordimiento, que le llevará a perseguir la destrucción de Escila, monstruo creado por ella y que tantas vidas humanas había arrebatado.

Respecto a la magia, de entrada, es su fiel hermano Eetes el que le descubre la existencia de los *pharmaka*, potentes plantas, muchas de ellas nacidas de la sangre de los dioses, que son capaces de obrar todo tipo de maravillas que no están al alcance de estos, pues al emanar de la propia tierra no están sometidas a las leyes habituales de la divinidad (p. 80).

Y aunque durante un tiempo cree que el dominio de la hechicería, que comparte con el resto de sus hermanos, es un poder que le viene de su madre, en su exilio de Eea descubre que no, que es fruto de la voluntad y de un trabajo duro, ingrato y constante, cuyo éxito final no siempre está garantizado. Por ello mismo se trataba de un arte que podía enseñarse.

A pesar de las dificultades, ella está dispuesta a afrontar esa dura labor, y gracias a sus esfuerzos y desvelos, consigue convertirse en una poderosa y renombrada hechicera, provista de un poder con el que podía someter el mundo a su voluntad y, por ello, temida incluso por los dioses.

Dentro de la magia, su habilidad principal tiene que ver con el arte de la transformación, como demostrará con la conversión en cerdos de todos aquellos marineros que, habiendo arribado a su isla, no han respetado las sagradas leyes de la hospitalidad, si bien la mutación solo afecta a los cuerpos, no a las almas. Su dominio de la *pharmakeia* es tal que incluso los dioses piden su ayuda, como Hermes, después de robar la lira a su hermano Apolo, o su hermana Pasífae, que solicita su colaboración ante el próximo nacimiento de su monstruoso hijo. En fin, es tal su poder que incluso es capaz de crear en torno a su isla una protección mágica de tal naturaleza que ni Atenea, una de las deidades más poderosas, se atreve a violar. Pero, además de maga,

4 Trigón es una creación de Mary Wolfman y George Pérez, y su primera aparición se produce en la novela gráfica *New Teen Titans*, en el año 1981.

5 Para su madre, “es tan necia como una piedra” y “tiene menos luces que un leño” (p. 50).

es también capaz de ganarse la vida como simple curandera, proporcionando remedios y pociones para curar las dolencias de los simples mortales en el viaje que emprende con Telémaco, con el cual consigue romper los barrotes de la jaula de oro en la que hasta ese momento había vivido.

Pero su dedicación a la magia tiene también su vertiente negativa. Primero, el desprecio de sus iguales y un exilio eterno en la isla de Eea -una auténtica muerte en vida (p. 196), según Medea-; y, en segundo lugar, su soledad, solo aliviada por el bosque y las ocasionales visitas que recibe de dioses, ninfas díscolas y marineros temerarios, a la cual solo pondrá fin su hijo Telégono y su postrer amor por Telémaco.

Pero Circe, además de maga, y quizás por herencia de su madre<sup>6</sup>, es una mujer de fuerte carácter, algo que Miller destaca y que la convierte en un personaje plenamente actual.

De entrada, no duda en manifestar a su padre su deseo de casarse con Glauco, a lo que Helios le espeta que eso es algo que no le corresponde decidir a ella, sino al nuevo dios marino. Viviendo en la isla, descubre en carne propia los peligros que acechan a una mujer que vive sola, al convertirse en objeto de la lujuria de unos hombres que consideran a la mujer mero objeto o juguete de sus más bajos instintos. Obliga a los hombres de Odiseo a limpiar ellos mismos las mesas y los restos de sus banquetes, y critica a Jasón por no haber agradecido como debía la ayuda de Medea. Ante el desdén y la violencia masculina, gracias a su poderosa magia acabó ganándose por fin el respeto de sus visitantes.

Y para completar el cuadro de Circe como mujer, Miller nos la presenta también en su papel de madre, tras engendrar a su hijo Telégono con Odiseo, una madre sobreprotectora, que no se atreve a exponerlo a ningún peligro, consciente de su naturaleza mortal. Su "amor de madre" le llevará al extremo de enfrentarse con la poderosa Atenea, la diosa a la que desde su niñez más había admirado, cuando sabe que esta desea la muerte de su vástago para evitar futuras desgracias. Pero al mismo tiempo es capaz de sobreponerse a todos sus miedos y comprender que el destino de su hijo es el reservado a los grandes héroes, lejos de ella, como fundador de ciudades y reinos en el lejano occidente.

En suma, la *Circe* de Miller es la historia de una mujer de personalidad compleja en busca de su identidad, que prefirió los peligros y amenazas de la vida mortal a la inmutable vida de unos dioses soberbios y caprichosos; que alcanzó la fama como maga y el respeto de todos gracias a su voluntad y a un trabajo duro y constante; que, a pesar de todas las dificultades y sinsabores, consiguió superar todos los obstáculos que a una mujer como ella le ponía el sistema patriarcal que dominaba tanto a dioses como a hombres. A través de sus páginas la autora no solo consigue recrear a la Circe que hasta ahora conocíamos por la literatura y la mitología antigua, sino, lo más importante, reivindica y actualiza la dimensión femenina de un personaje que había sido víctima de la ignominia y la incomprensión de todos aquellos poetas que hicieron de sus gestas brujeriles el objeto de su arte.

---

<sup>6</sup> Pues, sabiéndose objeto de deseo por parte de Helios, le impuso sus condiciones: o matrimonio o nada.



## Reseña bibliográfica

*Libro: El silencio de las mujeres*, de Pat Barker

José María Peláez Marqués<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad Francisco de Vitoria.

### REFERENCIA

**Título:** El silencio de las mujeres

**Autora:** Pat Barker

**Año:** 2019

**Ciudad:** Madrid

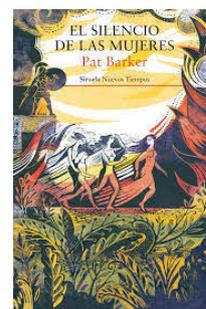
**Editorial:** Siruela

**Colección:** Nuevos Tiempos

**ISBN:** 978-84-17860-04-2

**Páginas:** 343 pp.

**Precio:** 23,95 € en versión impresa / 11,99 € en versión e-book



### RESEÑA

Helena ocupa un papel principal entre las mujeres de la guerra de Troya por ser su rapto la causa del conflicto. Esta relevancia ha hecho pasar desapercibida a la protagonista de esta novela, otra mujer clave en dicha guerra: Briseida. Si la disputa sobre Helena es la causa del conflicto entre griegos y troyanos, la disputa sobre Briseida es la causa del conflicto entre los principales líderes griegos. El tema de *Iliada*, la cólera de Aquiles, es provocado por la decisión de Agamenón de arrebatar a Aquiles la prisionera que los soldados aqueos le asignaron como trofeo de guerra. La discusión por una mujer origina la guerra y la discusión por otra está a punto de finalizarla a favor de los troyanos.

Pat Barker pone a Briseida en el centro de su versión novelada de la guerra de Troya. La prisionera de guerra será la que nos describa el origen de la cólera de Aquiles y sus consecuencias. El silencio de las mujeres en el poema de Homero, que da título al libro, se transforma aquí en clamor no solo en boca de Briseida, sino también en el de otras prisioneras troyanas.

La autora une en su novela la descripción de los episodios ya conocidos de la obra de Homero con una historia, recreada por ella, sobre la relación, mezclada de amor y odio, que une a Briseida con Aquiles, así como sus sentimientos hacia Patroclo y Agamenón. A través de los ojos de la prisionera troyana conoceremos la cólera de Aquiles contra Agamenón, el sufrimiento de los soldados griegos acosados en sus naves por los troyanos, la embajada de Ulises para tratar de hacer regresar a Aquiles al combate, la muerte de Patroclo y Héctor, y la súplica de Príamo ante Aquiles para recuperar el cadáver de su hijo.

Mientras se suceden estos episodios se desarrolla la “historia de amor” creada por la autora. Al contrario de las escenas de guerra y las luchas internas entre los aqueos, este relato no tiene pleno fundamento en la obra de Homero. Apenas podemos deducir del texto de *Iliada* el carácter amoroso de la relación entre Aquiles y su prisionera. Solo tenemos dos menciones a los sentimientos de Briseida. En el canto I (v. 348) se dice que marchó de mala gana de la tienda de Aquiles. En el canto XIX (vv. 297-299) la prisionera, ante el cadáver de Patroclo, recuerda la promesa que este le hizo de hacerle esposa de Aquiles. En cuanto a los sentimientos de Aquiles, su cólera al tener que entregarla a Agamenón no se debe al amor que sintiera por ella, sino a la humillación de perder un trofeo de guerra que era justo reconocimiento de su gloria. Solo hay en la literatura clásica un precedente de esta interpretación amorosa de la relación. En la *Heroida* III de Ovidio encontramos una carta de Briseida a Aquiles en la que declara su amor.

Por el desarrollo que Baker da a esta relación y por las descripciones de los personajes y los ambientes, la novela parece más inspirada en la película *Troya* (2004) y en la serie *Troy: Fall of a City* (2018) que en la obra griega. El lenguaje soez de los soldados, sus líderes y las prisioneras de origen noble está más cerca de estas interpretaciones recientes para

la pantalla que de la de Homero. Llama la atención también la interpretación que la autora hace de los escenarios de la guerra, como los fosos y las barreras defensivas del campamento griego o la tienda en la que se cura a los heridos. Tienen poca relación con los escenarios descritos en el poema épico y recuerdan, más bien, las trincheras y los hospitales de campaña de la Primera Guerra Mundial. Sin duda la trilogía *Regeneración* escrita por la misma autora sobre dicha guerra ha influido en su interpretación de esta guerra del mundo antiguo.

Los lectores que, llevados por el título, puedan esperar en esta novela un alegato en defensa de la dignidad de la mujer que se detiene en describir con detalle las humillaciones recibidas por los señores de la guerra, se pueden ver decepcionados. Es cierto que se describen con detalle el sufrimiento de Briseida y la brutalidad de las acciones de sus nuevos dueños, pero también una nueva situación impuesta a la fuerza. Siente odio por aquellos que la humillan, pero a la vez acepta con interés creciente las posibilidades que le ofrece Patroclo de una unión con Aquiles. Encontramos en las demás prisioneras la misma actitud que mezcla el odio con el afán de supervivencia y la necesidad de aceptar una nueva vida. Se describen con crudeza en la novela sus trabajos al servicio de los soldados y líderes griegos, su conversión en objetos de intercambio, de placer o de decoración en los banquetes, pero el cuadro no se detiene en esta triste imagen. Por debajo de esta penosa deshumanización ante sus captores la autora muestra también su proceso de rehumanización a través de sus relaciones como grupo, sus recuerdos del pasado noble en sus ciudades y sus ilusiones sobre una nueva situación después de la guerra.

*El silencio de las mujeres* es una buena novela histórica inspirada en personajes de *Iliada*, que gustará a los aficionados a este género. Los personajes y los ambientes están bien descritos de forma que durante la lectura es fácil sentir sus emociones y recorrer con ellos los escenarios del campamento griego. Los lectores familiarizados con la obra de Homero, aunque pueden encontrar un enfoque excesivamente moderno en la versión de la guerra, disfrutarán descubriendo nuevos matices en personajes femeninos poco desarrollados en *Iliada* como Briseida, Criseida, Helena o solo mencionados como Diomedea o Ifis.



## Reseña bibliográfica

*Libro: Yo, Julia*, de Santiago Posteguillo

Rosario López Gregoris<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid.

### REFERENCIA

**Título:** Yo, Julia

**Autora:** Santiago Posteguillo

**Año:** 2018

**Ciudad:** Madrid

**Editorial:** Planeta

**ISBN:** 978-84-08-19740-9

**Páginas:** 704 pp.

**Precio:** 22,90 € en versión impresa / 6,99 € en versión e-book



### RESEÑA

*Yo, Julia* es una novela histórica, del estilo al que nos tiene habituados su autor, Santiago Posteguillo, de prosa abundante y fluida, centrada, en este caso, en la figura de Julia Domna, esposa de Septimio Severo, emperador entre los años 193 y 211. Fue impulsora de la ascensión al poder de su marido y una de las mujeres más influyentes, políticamente hablando, de la larga historia de Roma. De origen sirio (Emesa, 160), miembro de una influyente familia de sacerdotes de El-Gabal, Julia Domna formó junto a Septimio Severo (nacido en la ciudad africana de Leptis Magna, 146) un matrimonio exitoso que logró el poder imperial, tras una serie de guerras civiles, e inauguró la dinastía Severa, la primera dinastía no itálica, sino provincial, signo inequívoco de la decadencia del poder senatorial.

El libro recrea estos años de enfrentamiento civil y desarrolla el papel fundamental que desempeñó Julia Domna en las decisiones que llevaron al poder absoluto a su marido; de ahí el título, en clara alusión a la conocida obra de Robert Graves, *Yo, Claudio*. Asiste, pues, el lector al repaso de los últimos y peligrosos años del emperador Cómodo, al triste final del emperador Pértinax, candidato senatorial, al que la guardia pretoriana no le dio tiempo a aplicar una política de equilibrios que condujera a desactivar las tensiones entre los gobernadores de las provincias más poderosas, al breve mandato de Didio Juliano y al enfrentamiento fratricida con los gobernadores Pescenio Nigro, en Siria, y Clodio Albino, gobernador de Britania, derrotado en Lyon. Por tanto, son los aspectos militares y tácticos los que se desarrollan con más extensión, hasta el punto de que las batallas constituyen una importante sección de la narración. Este relato bélico a veces resulta demasiado largo y tedioso para un lector medio, incluso aunque en las batallas (especialmente en los enfrentamientos decisivos de Issus y Lugdunum, ilustrados con unos mapas finales, para una mejor comprensión de los movimientos tácticos de las tropas) el autor se haya empleado a fondo para describir estrategias claves en el devenir de la historia.

Más allá de la cuestión militar, la ficción histórica se sustenta en el carácter de los protagonistas que se suceden en el poder y en el modo en que Julia Domna va imponiendo su parecer en la política militar de Septimio Severo, al que acompañó en todas sus campañas y por ello recibió el título de *mater castrorum*. La clave de su éxito, según Posteguillo, se basa en la pasión que mantenía unido al matrimonio, a pesar de algunos desacuerdos, pasión que Julia Domna alimenta por medio de su belleza, atractivo sexual e inteligencia. Para explicar este sentimiento que hace tan poderoso al matrimonio, el autor regala al lector uno de los momentos más interesantes de la narración, al repasar en detalle todos los matrimonios imperiales, desde el de Augusto y Livia, hasta el de Albino y Salinátrix, en boca de un personaje secundario muy logrado, el anciano senador Claudio Pompeyano, que sobrevivió a tiempos tan convulsos al renunciar hasta tres veces al poder imperial. Este senador concluye, después de señalar los desequilibrios de los otros matrimonios, que la diferencia de la unión de Julia Domna y Septimio Severo es la pasión que la primera despierta en el

segundo, y la confianza y la fortaleza que ella consigue transmitirle.

Precisamente uno de los atractivos del relato consiste en que el retrato de los personajes secundarios es más creíble y está más matizado que el de los protagonistas; de hecho, cuesta creer que Pescenio Nigro fuera solo un cobarde, Claudio Albino un calculador, su esposa Salinátrix, una intrigante elitista, Didio Juliano, un miserable segundón, Septimio Severo, un militar ambicioso y cruel, o la propia Julia Domna, una hermosa intrigante sin escrúpulos. Es verdad que estos personajes representan las grandes tensiones que se enfrentaron por el poder imperial y que su simplificación psicológica obedece a un deseo de describir las terribles fuerzas que desangraron la política romana en esos años. Como decía, otros personajes secundarios presentan un carácter más complejo y cuentan una historia humana, alejada del poder o menos condicionada por este. Es el caso de la historia de amor entre los esclavos Lucia y Calidio, la primera, ama de cría de la hermana de Julia Domna, y el segundo, mayordomo de la casa de Septimio Severo. Sus vidas previas, con sus desgracias y dificultades, acaban confluyendo y uniéndolos en un enamoramiento lento, pero firme: Calidio ofrecerá todos sus ahorros para comprar a Lucia y poder vivir juntos, como esclavos, en casa del emperador. También la hermana de la emperatriz, Julia Maesa, y su esposo Alexiano, muestran aspectos de convivencia matrimonial como la complicidad, la ternura, la alegría del embarazo, el deseo de estar juntos... Por último, la figura de Aquilio Félix, jefe de lo que ahora consideraríamos una red de espionaje institucional, también sufre avatares distintos con su servicio de inteligencia, que lo ponen en situaciones delicadas. Todos ellos, junto a otros muchos, desempeñan el cometido de introducir al lector en variados aspectos de la vida cotidiana de una ciudad bulliciosa como Roma o en la organización política de un gran imperio, que sostenía su poder en la fuerza de las legiones para mantener las fronteras intactas y en la ingente mano de obra esclava, que garantizaba los suministros. Y esos aspectos están eficazmente descritos e insertados en la narración.

El autor pone en marcha su ficción con la ayuda de una figura intelectual importante en esa época, el médico Galeno, cuyos apuntes o notas personales constituyen, supuestamente, el relato de estos años. Como médico de la casa imperial, asiste a Cómodo, pero también a Julia Domna antes de convertirse en emperatriz, al asistir al parto de su hermana Julia Maesa. Hay otros momentos donde participa activamente, como en el intento de envenenamiento de Clodio Albino. Ello le permite, ficticiamente, estar cerca de los protagonistas de la Historia y ofrecer un punto de visto crítico o al menos personal sobre todo de la ambición desmedida de Julia Domna. También permite al autor introducir el sugestivo debate de la situación de la medicina en esa época y del interés de algunos científicos por el método de la autopsia como forma de averiguar la causa de la muerte, prohibida aún entonces.

El otro intelectual relevante, cuya obra sí es usada como fuente de documentación, es el escritor Dión Casio, cuya *Historia de Roma*, aunque parcialmente perdida, narra los dramáticos acontecimientos de esta contienda civil. El personaje representa la asustada y timorata clase senatorial, incapaz de imponer un candidato válido en una lucha de generales. Habría sido de desear que el apéndice final, donde el autor expresa algunas opiniones personales sobre Julia Domna, también hubiera sido el lugar donde contase su proceso de documentación y el modo en que ha usado las fuentes antiguas (a Dión, por ejemplo, y a algún otro, como la *Historia augusta* o a Suetonio) para la recreación de esta contienda, más allá de la larga lista de bibliografía de obras modernas, cuya utilidad en este tipo de ficciones históricas se antoja escasa.

Al final, el retrato que se hace el lector de Julia Domna es el de una mujer dura, ambiciosa, maquiavélica, poco magnánima, bella y seductora; es decir, el doble estereotipo de la mujer con poder a ojos de los hombres: o se masculiniza y usa las armas de los hombres (la guerra, la estrategia, el castigo) o se feminiza y entonces usa las armas de la seducción (algunas escenas de alcoba son de manual). En ambos casos se estigmatiza a la mujer poderosa, del mismo modo en que ya hacían las fuentes antiguas, como si ser ambiciosa fuera una calamidad en una mujer. Se echa en falta la otra imagen de Julia Domna, que las fuentes han transmitido, como estudiosa, lectora de filosofía, interesada por la ciencia, impulsora del embellecimiento de la ciudad, y también, ¿por qué no?, como impulsora de la moda de llevar peluca en su época.

Es de agradecer que Santiago Posteguillo se haya acercado a una mujer olvidada de la disciplina histórica y los historiadores, a pesar de sus muchos logros, y haya sacado del olvido y el silencio el empeño exitoso de una mujer extranjera, una advenediza, por hacerse con el poder imperial, no solo a través de su marido, el emperador, sino también mediante la ascensión de sus hijos, Caracalla y Geta, al lugar de césares o herederos del poder imperial. No solo quiso el poder, sino que pretendió que se perpetuara en el seno de su familia. Consiguió ambas cosas, ya que —y esto no se puede contar en la novela por motivos cronológicos— las dos hijas de su hermana Julia Maesa fueron madres de los dos últimos emperadores de la dinastía Severa: Heliogábalo y Alejandro Severo.

En conclusión, un estupendo libro de lectura relajada para largas tardes de ocio, que desvela las intrigas y el carácter ambicioso de una mujer poderosa, influyente y culta: Julia Domna.