



Editorial: “Mito y mujeres: virtuosas y perversas”

José Manuel Losada¹

Editor General

Madrid, julio de 2019

Por motivos que diversas disciplinas explican desde hace varias décadas, la mujer ha sido históricamente considerada como paradigma de virtud o de perversión. En literatura, arte alérgico a la transparencia, estos estereotipos femeninos han sido a menudo vehiculados a través de los relatos míticos. A continuación, veremos brevemente la idoneidad del mito para transmitir estos tópicos; seguidamente expondremos el amplio campo de estudio que nos ofrece esta temática.

El mito corresponde a las figuras retóricas de grandes estructuras, las que asignan transformaciones del contenido en un texto. Por eso la alegoría es un recurso literario de particular importancia en la generación, difusión e interpretación de mitos: disfraza, bajo una apariencia anodina, insólita o encantadora, realidades cuya expresión cruda puede resultar prosaica, molesta o, en algunos casos, inasequible mediante una expresión literal. Técnicamente, se trata de una “metáfora continuada”, constituida de metáforas y comparaciones que tienden a sustituir el sentido aparente o literal de un texto por otro más profundo, habitualmente “alegórico”.

La mayoría de los textos míticos se prestan a una lectura alegórica. La virtud purificadora del diluvio a través del simbolismo acuático, la facultad vivificadora del Grial a través del simbolismo sanguíneo o la hermosura sublime de Helena de Troya, contienen un valor trascendente que excede con creces el alcance meramente simbólico del agua, de la sangre o del cuerpo. Estos tres elementos purifican, vivifican o relumbran por ser, respectivamente, agua de Dios, sangre de Cristo o hija de Zeus (Helena, “Ἑλένη”, significa antorcha). Estos valores sagrados revierten en una reinterpretación de las diversas facetas del ser humano: la filosofía, la moral, la psicología, la sociedad, la economía, la política o la religión adquieren así una dimensión profundamente marcada por el mito.

Un ejemplo puede ayudarnos a comprender mejor el sentido alegórico que encierran los textos mitológicos; nos orientará, además, para centrarnos en el tema monográfico de este número 11 de la revista *Amaltea*. El *Ballet comique de la Reine* fue celebrado el 15 de octubre de 1581 en el Louvre con ocasión del matrimonio entre el duque de Joyeuse y Marguerite de Vaudemont, hermana de la Reina Louise de Lorraine-Vaudémont, en un derroche de poesía, canto, danza, música y decorado. Circe ha vencido a todos sus oponentes, incluido Mercurio, pero nada puede ante Minerva,

¹ Universidad Complutense de Madrid.
jlosada@ucom.es

que acude para restablecer el orden y la armonía. Al final del volumen editado para tan fastuosa ocasión, tras preciosas ilustraciones de los personajes con todo su aparato, el coreógrafo Baltasar de Beaujoyeux –siguiendo al escocés Gordon, gentil-hombre de la cámara del rey– expone la “Alegoría de Circe” en estos términos:

Para entender la alegoría de Circe, es necesario considerar que, por lo general, todas las alegorías de las ficciones poéticas se refieren a la filosofía natural y moral, o a la filosofía sobrenatural y divina, o a una mezcla de una y otra. La alegoría particular de Circe, de acuerdo con la descripción por Homero en el libro 10 de su *Odisea*, parece poder referirse en parte a lo que es divino y sobrenatural, y en parte a lo que es natural y moral².

Sigue la etimología (errónea) del nombre de Circe (“mezclar”), su genealogía (hija de Helios y de la oceánica Perseis), la relación con la voluptuosidad de Afrodita y una inferencia sobre el significado último de la diosa hechicera:

...no carece de razón tomar a Circe por el deseo en general que reina y domina sobre todo lo que tiene vida, mezcla de divinidad y sensibilidad, y produce efectos muy diferentes conduciendo a unos a la virtud y a otros al vicio. Y con esto concuerda el hecho de que se la describe como Reina que tiene a su servicio y sometimiento a las ninfas y las bestias: las virtudes son representadas por las ninfas, que participan de la divinidad, y el vicio y la sensualidad, por las bestias brutas³.

La interpretación moral se prolonga durante una página para explicar el sentido de la seducción de los compañeros (presa del vicio) y la resistencia de Ulises gracias al “moli” (símbolo de la razón y chispa divina en el alma humana)⁴. Esta “potente hierba” entregada por Hermes a Ulises es un antídoto (φάρμακον) contra la ponzoña que la maga vierte en la comida del héroe. La tan manida alegoría es una figura y un método para interpretar el sentido de los textos míticos. Convive con la parábola y la fábula, con todo tipo de ejemplificación en general. Lo que define el hecho literario es la asunción de una forma para designar un tema, la encarnación lingüística para explicar el mundo: Circe simboliza el deseo vital en sus dos vertientes: divina (las ninfas) y animal (las bestias). Cabe preguntarse, desde un punto de vista mitocrítico, por qué Circe y las ninfas o los brutos (pero no Ulises o sus compañeros) representan el compendio de las virtudes o el antro de los vicios, por qué una maga (no un mago) transforma primero y seduce después con sus ninfas a los marineros, por qué, en definitiva, suele ser una mujer y no un hombre quien encarna las vertientes virtuosa y viciosa de la especie humana.

Los ejemplos de este trato desigual entre personajes femeninos y masculinos son legión. En la historia de los Atridas, Electra, alma vengativa del parricidio, gana siempre el favor del público o los lectores gracias a su carácter decidido y sin fisu-

² B. de Beaujoyeux, *Balet Comique de la Royne*, París, Adrian le Roy *et al.*, 1582, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ “Después de decir esto, el Argifontes me dio el remedio, que arrancó de la tierra, y me explicó su naturaleza. Su raíz era negra y su flor semejante a la leche. Los dioses la llaman «moli», y es muy difícil de arrancar por manos de los mortales; pero los dioses todo lo pueden, Homero, *La Odisea*, x, v. 302-305. Hermes ganó su epíteto épico Argifontes (ἀργειφόντης) cuando mató con una piedra al gigante Argos, que custodiaba a Ío en el santuario argivo de Hera, *vid.* Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, libro II, 3, J. García Moreno (ed.), p. 82.

ras⁵. Quizá por esta razón se ha convertido en un personaje ejemplar, heroico. En *Las coéforas*, Esquilo ha dejado, inmortalizada, la secuencia dramática del mito: tras el asesinato de Agamenón, Orestes regresa a la casa paterna y se reúne con su hermana Electra, personaje siempre expectante. Tras el reconocimiento fraterno, Orestes mata a Egisto y Clitemnestra. En su *Elektra*, compuesta para la ópera de Richard Strauss (1909), Hofmannsthal respeta este “escenario”, con ligeras variaciones (la muerte de Clitemnestra antecede la de Egisto, como en la pieza de Sófocles). La Electra de la pieza homónima de Giraudoux (1937) nos presenta una heroína en extremo rigurosa: frente a la política aburguesada de Egisto, que se contentaría con defender Argos de los Corintios, la heroína prefiere la destrucción de la ciudad. Seis años más tarde, la Electra de Sartre adopta la actitud intransigente de una joven que toma una decisión extrema en un combate de resultado incierto. La película *Elektra, mi amor* (Miklós Jancsó, *Szerelmem, Elektra*, 1974) plantea idénticos problemas frente al Estado comunista. Un aspecto fundamental del personaje es su ambivalencia respecto al matricidio, elemento central del argumento. Sus constantes instigaciones a su hermano y su exultación tras el asesinato (Hofmannsthal) se ven compensadas por su remordimiento (Sartre); Electra desea y rechaza simultáneamente una venganza: también por esto atrae la benevolencia del público y los lectores.

Podríamos enfocar el matricidio desde el punto de vista de la víctima: en la *Apologie pour Clytemnestre* (2004), Simone Bertière presta la palabra a la esposa de Agamenón, para que exponga su visión de los hechos y se exculpe del regicidio. Este recurso –aportar la percepción femenina del mundo– es propio de la modernidad. Muchas autoras, lógicamente reacias a una visión exclusivamente masculina de la historia y la literatura, adoptan la perspectiva de la mujer que, hasta ahora, era relegada al papel de mero espectador de la trama.

Un caso paradigmático: Penélope. En *Ítaca* (Francisca Aguirre), la heroína se entrega a su labor fundamental: esperar en la pequeña isla al Ulises peregrino y constatar, a su regreso, el cambio operado por los años. El poema “Bienvenida” lo hace patente:

A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,
Nausicaa con su juventud.
Con él están como una nostalgia
que fuera ya una culpa
las vidas y los rostros de las que amó,
el encanto implacable de cuanto arriesgaba
y la alegría de una entrega
más allá de sentimientos y moral⁶.

A la vuelta del héroe, apenas hay novedades que contarle (“la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano”). El mundo está fuera de Ítaca, lo trae el esposo, que no viene solo... Y Penélope revive entonces todos sus años de espera leal que se topan, súbitamente, con una frustración inconfesable. Para saber esto era preciso que otra voz, distinta de la de Ulises, nos contara la otra parte de la historia.

Pocos relatos míticos contemporáneos han conocido el éxito de *The Penelopiad* (Margaret Atwood). La paciente esposa relata los años de su infancia, su difícil rel-

⁵ Vid. P. Brunel, “Retour à Électre”, *Dix mythes au féminin*, París, Jean Maisonneuve, 1999, p. 99-134.

⁶ Francisca Aguirre, *Ítaca*, Madrid, Tigres de papel, (1972) 2017, p. 46.

ación con los cien pretendientes que la acosan y –en función de las noticias que le van llegando– los acontecimientos de Ulises, acompañados por los interludios de sus doce doncellas, cruelmente ahorcadas a la llegada del héroe por su presunta infidelidad. Aquí también presenciaremos la otra parte de la historia, la que solo Penélope vivió y Homero desconoció:

¿Qué podría hacer yo para detener a esos aristocráticos jóvenes gamberros? Estaban en la edad de la fanfarronería, de modo que cualquier llamada a la generosidad, cualquier intento de atenerse a razones o cualquier amenaza de castigo no tendría efecto alguno. [...] Telémaco era demasiado joven para enfrentarse a ellos. [...] Los hombres que habrían sido leales a Ulises se habían echado a la mar con él rumbo a Troya. [...] Sabía que no serviría de nada intentar expulsar a mis indeseados pretendientes. [...] Por eso fingí una postura favorable a su cortejo, en teoría⁷.

Hija de una náyade, Penélope sabe gracias a su madre y por propia experiencia que ante los obstáculos es preferible comportarse como el agua: escapar y fluir. Solo así, con prudencia, consigue sus fines, aun a sabiendas de las murmuraciones que su aparente conducta pueda desatar. Como resultado de este juego de espejos, el lector (y el público: la novela ha sido dramatizada en numerosas ocasiones) adquiere otra perspectiva, no menos importante que la tradicional, y se pregunta sobre los criterios últimos de concepto como justicia y verdad.

Apenas hay heroínas míticas en la Edad Media (¿el hada Morgana?), menos aún en los tiempos modernos: ninguna mujer en los relatos míticos de Fausto, Frankenstein o Drácula alcanza el estatuto de heroína ni de personaje mítico. De mejor cartelera han gozado algunas víctimas amorosas de Don Juan (Isabela, Tisbea, Ana de Ulloa, Aminta, Elvira...), revulsivos indiscutibles de la acción, pero nunca personajes míticos. Lo cual vendría a confirmar nuestra hipótesis de que los auténticos mitos modernos de Occidente son hombres que encarnan una rebelión abiertamente dirigida contra Dios: del conocimiento (Fausto), del amor (Don Juan), de la creación humana (Frankenstein) o de la vida (Drácula).

En definitiva, la atracción y repulsión que inspiran los personajes míticos femeninos merece un estudio pormenorizado.

Amaltea, *Revista de Mitocrítica* publica estos artículos originales que estudian las relaciones entre el mito y la mujer, prestando particular atención a la percepción moral de esta última (ora virtuosa, ora perversa), en la literatura y las artes desde 1900. Los autores han disfrutado de plena libertad en la elección de las obras, los géneros y el tratamiento epistemológico.

Como de costumbre, la revista publica también otros artículos y reseñas en la sección de “Miscelánea”.

P.S. Si usted es doctor(a) y desea formar parte de nuestro “Equipo de Revisores”, no dude en ponerse en contacto con nosotros: amaltea@filol.ucm.es

Amaltea, *Revista de Mitocrítica* figura en *Dialnet*, *CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas)*, *DICE (Difusión y Calidad Editorial)*, *DOAJ (Directory of*

⁷ Margaret Atwood, *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate, 2005, xiv, p. 107-108.

Open Access Journal), *ESCI (Emerging Sources Citation Index: Clarivate Analytics' Web of Science)*, *ISOC-CSIC (Ciencias Sociales y Humanidades)*, *LATINDEX*, *LLBA (Linguistic & Language Behavior Abstracts)*, *MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)*, *MLA (Modern Language Association Database)*, *REDIB (Red Iberoamerica de Innovación y Conocimiento Científico)*, *RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades)*, *Scopus (Elsevier)* y *UPD (Ulrich's Periodicals Directory)*.

