



**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS FILOLÓGICOS**

**LÍNEA MUJER, ESCRITURA Y COMUNICACIÓN**

**TESIS DOCTORAL**

**MONSTRUOSAS: ANÁLISIS DEL MITO DE LAS MUJERES  
TRANSGRESORAS Y SU REINTERPRETACIÓN EN LAS  
LITERATURAS**

María Burguillos Capel

*Directora:*

Dra. Mercedes Arriaga Flórez

*Co-directoras:*

Dra. Mercedes Comellas Aguirrezábal

Dra. Eva María Moreno Lago

**Sevilla, 2019**



<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. MITOS Y ARQUETIPOS FEMENINOS.....</b>	<b>18</b>
1.1. La percepción de lo femenino a través del discurso mítico.....	21
<i>1.1.1. El mito tradicional: la perspectiva filológico-historicista y antropológica</i> .....	21
<i>1.1.2. El mito desde el simbolismo y el funcionalismo.....</i>	31
<i>1.1.3. El estructuralismo.....</i>	44
<i>1.1.4. Post-estructuralismo y feminismo.....</i>	47
1.2. La usurpación de la Diosa Madre como primera forma de violencia simbólica.....	61
<b>CAPÍTULO 2. ABYECCIÓN Y TRANSGRESIÓN: LA RAZÓN Patriarcal produce monstruos.....</b>	<b>82</b>
2.1. La creación del monstruo femenino.....	85
2.2. Genealogía de figuras femeninas: funciones y símbolos.....	108
<i>2.2.1. Representaciones del principio femenino.....</i>	108
<i>2.2.2. La voz silenciada y el grito del monstruo: formas de resistencia femenina</i> .....	126
2.3. Relecturas feministas del mito: algunas aproximaciones teóricas.....	141
<b>CAPÍTULO 3. EL MITO DE LILITH COMO PRECURSORA DE UN ARQUETIPO FEMENINO.....</b>	<b>160</b>
3.1. Orígenes del mito.....	163
3.2. La evolución literaria del mito.....	188
3.3. Reelaboraciones del mito en el cine.....	237
<i>3.3.1. La mujer fatal en el cine negro.....</i>	238

3.3.2. <i>Vampiresas y mujeres-monstruo en el cine de terror</i> .....	252
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>261</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>270</b>



## **INTRODUCCIÓN**

Cuando en lo alto el cielo aún no había sido nombrado,  
y abajo, la tierra no tenía nombre...

*(Enuma Elish, I, 1-2)*

El *incipit* del *Enuma Elish* nos recuerda la importancia del nombre y la palabra, heredada de la tradición mítica: nombrar para designar, para ser, para reconocerse, para existir. Al principio, solo está la nada; el caos primigenio, la forma abismal del olvido. El nombre llama a la vida y a la creación: aquello que no se nombra no existe.

La necesidad inherente al ser humano de codificar su experiencia, su percepción del mundo y de la realidad, encuentra en el primitivo relato mítico el medio a través del cual dar forma y difusión a estas ideas. Mediante estos relatos transmitidos de forma oral a lo largo de las generaciones se han ido forjando los distintos aspectos y referentes que configuran la identidad individual y colectiva. Si bien la morfología y la función de los mitos es amplia y atiende a numerosas variables, el elemento clave que actuará de hilo conductor de este estudio será la utilización del relato mítico como creador y perpetuador de discursos ideológicos.

La creación o reinterpretación de mitos ha constituido históricamente una herramienta para la expresión de la identidad y para designar o dar forma a determinados fenómenos, valores o procesos de aprendizaje que se transmitirán colectivamente. El mito tiene la capacidad de actuar como filtro primario de la experiencia humana, ayudando a conceptualizarla y a estructurarla de modo que resulte accesible –e inteligible- a toda una comunidad. En este sentido, implica una de las primeras formas de identificación y categorización de la realidad previa a la instauración del pensamiento filosófico y científico. Teniendo en cuenta esta función, el mito y el polivalente material simbólico que lo acompaña ha constituido –y sigue

haciéndolo- una dimensión esencial del imaginario creador de las sociedades (Molina y Checa, 1997: 11). No obstante, esta difusión del legado mítico representa un arma de doble filo, puesto que también ha servido a lo largo del tiempo como estrategia de justificación o de legitimación de determinados constructos ideológicos, sociales y culturales.

Señala Hélène Cixous que el pensamiento siempre ha funcionado por oposiciones duales. Las teorías de la cultura, de la sociedad, y el conjunto de los sistemas simbólicos constituidos por el arte, el mito, la religión, la familia y el lenguaje, se elaboran a través de movimientos opuestos mediante los que establecen los esquemas de dominación de unos sobre otros (Cixous, 1995: 14). El pensamiento binario organiza la realidad en opuestos irreconciliables y jerarquizados, excluyentes y exclusivos, a través de los cuales normalizamos y asimilamos una conceptualización del mundo sometida al hombre (varón). Estos esquemas dicotómicos, que se extienden a la formación de las identidades de género, raza y clase, constituyen el eje vertebrador de las culturas occidentales, y refuerzan los pilares fundamentales del patriarcado.

El mito, como el resto de sistemas simbólicos, asimila las asimetrías de poder de la cultura y establece una relación de retroalimentación: se reformula a través de ellas, pero también contribuye a su perpetuación, sirviendo sutilmente como legitimador simbólico de las estrategias de dominación patriarcal y contribuyendo a configurar los roles sociales y los mecanismos de control a los que se adhieren. El orden masculino se erige como el absoluto, cimentándose en la autoridad del padre, y delimita los parámetros de la normatividad: qué debe ser aceptado, y qué excluido. El padre designa y conceptualiza la norma, convirtiéndose en creador; aquello que no es nombrado dentro del orden patriarcal permanece condenado a la invisibilidad y al silencio.



En esta configuración simbólica, en la que el poder masculino se erige en el centro de la cultura y asume la superioridad sobre lo femenino, que queda relegado a los márgenes, se asienta la siguiente cuestión clave de nuestro objeto de estudio. De acuerdo a esta concepción dualista y esencialista del pensamiento patriarcal, las mujeres quedan ligadas a los opuestos inferiores: la naturaleza, la pasividad, lo irracional. Ella es la alteridad y la diferencia frente al orden androcéntrico, que le impone una rígida categorización de roles, dividida entre el modelo a seguir, y lo que no debe ser: el ángel o el monstruo, la madre o la bruja, la esposa o la ramera. Los arquetipos femeninos se construyen para asegurar la subordinación de las mujeres, anatematizando a aquellas que rechazan el orden establecido a través de terribles castigos o monstruosas metamorfosis.

La estigmatización constante este tipo de figuras femeninas impide a las mujeres encontrar otro referente con el que identificarse a sí misma más allá del rol de esposa y madre. Tal escasez de modelos femeninos ha dificultado a las mujeres durante siglos el planteamiento de su propio papel en la cultura y en la sociedad, a la hora de tomar la palabra, acceder al espacio público o convertirse en creadora. El mito actúa como advertencia contra aquellas que no se adaptan al orden establecido, desplegando toda una genealogía de mujeres violentadas o reconvertidas en seres monstruosos para transmitir su mensaje ejemplarizante. Las distintas culturas reformulan sus propios monstruos y asimilan los de otros imaginarios, proyectando en ellos sus miedos y tabúes ancestrales, puesto que el monstruo representa la ruptura del orden, de lo aceptable; de lo que la mirada androcéntrica puede tolerar.

El monstruo y la mujer se dan encuentro en el plano simbólico, puesto que ambos personifican la diferencia frente al orden dominante. Es por ello que, en su búsqueda identitaria, muchas mujeres que no se identifican con el modelo patriarcal se

reconozcan o encuentren similitudes en ellas mismas con respecto a las distintas manifestaciones de la monstruosidad. De este modo, preguntarse sobre los orígenes del monstruo femenino supone cuestionar la tradición cultural y sus distintos sistemas simbólicos; es, en definitiva, preguntarse sobre los orígenes de la desigualdad, de la estigmatización de la diferencia, y sobre la propia identidad de las mujeres. Por esta razón, las representaciones míticas y arquetípicas de la transgresión femenina se plantearán como eje principal de este estudio, con el fin de analizar su configuración en función de las dinámicas sociales y culturales que las rigen.

Los objetivos en torno a los que se estructura esta investigación son los siguientes:

- 1) Analizar la capacidad de los mitos como herramienta de difusión y de legitimación, a través de las distintas hipótesis y propuestas sobre sus funciones e interpretaciones, con el fin de desacralizar su significado original y comprenderlo como un sistema simbólico sujeto a contextos ideológicos, políticos, sociales y culturales.
- 2) Realizar una aproximación a la trayectoria iconográfica y simbólica de las mujeres rebeldes y transgresoras en la mitología, examinando cómo y por qué se construyen estas imágenes de lo femenino.
- 3) Clasificar y analizar críticamente las características comunes atribuidas a este arquetipo femenino en diferentes culturas, en base a sus valores predominantes, con el fin de establecer el marco apropiado para su deconstrucción.
- 4) Cuestionar el paradigma de la monstruosidad femenina y los modelos de antifeminidad propuestos por el mito androcéntrico en base a las dicotomías culturales.

- 5) Establecer una relación genealógica de personajes femeninos claves de diferentes mitologías, relacionados con la transgresión del orden simbólico patriarcal, para profundizar en las raíces comunes de la opresión a lo largo del imaginario occidental.
- 6) Revisar y reinterpretar el mito literario a lo largo de la historia a través de la crítica feminista actual, evidenciando las asimetrías de género presentes en su construcción.
- 7) Establecer una aproximación a las principales propuestas de autoras literarias y académicas en torno a la reelaboración de los mitos androcéntricos desde una perspectiva feminista.
- 8) Resaltar la importancia de nuevos referentes y de nuevas formas de autodefinición femenina con los que responder a las estrategias patriarcales de deslegitimación de las mujeres.

### **Metodología y estructura**

La metodología de análisis propuesta parte de un enfoque transversal e interdisciplinar, basada principalmente en la teoría crítica feminista y el modelo de la ginocrítica y la teoría de la cultura propuestos por Elaine Showalter. A través de la teoría crítica feminista se abordará el análisis de las mitologías y estereotipos androcéntricos establecidos sobre lo femenino y su influencia en la construcción de las relaciones de género, en la cultura y en el canon normativo de las sociedades. Desde la propuesta de de teoría cultural de Showalter se analizarán los principales conceptos acerca del cuerpo de la mujer, el lenguaje y la psique, interpretándolos junto a los contextos sociales y culturales en los que se desarrollan. Además de analizar desde este planteamiento los diferentes aspectos del mito androcéntrico, mediante el modelo

ginocrítico nos ocuparemos de reflejar las principales conceptualizaciones de lo femenino en autoras tanto literarias como de la crítica feminista. Mediante estas dos posturas abordaremos la división propuesta por Showalter en torno a la mujer como *lectora* en el marco de los mitos androcéntricos y su desarrollo literario, y como *escritora* en tanto a las alternativas que ofrecen frente al modelo hegemónico. En este sentido, trataremos de reflejar cómo se leen las mujeres a través de las representaciones patriarcales de los mitos de mujeres transgresoras, y cómo tratan de escribirse a sí mismas en un modelo alternativo que les permita romper con los paradigmas tradicionales de la opresión femenina. Junto al estudio de las principales premisas teóricas se aportarán ejemplos concretos que resulten ilustrativos como muestra de estas estrategias de dominación y de subversión construidas en torno a los mitos femeninos.

Conjuntamente al análisis crítico se desarrollará un enfoque histórico-cultural que abarque las diversas propuestas en torno a la construcción de los mitos femeninos y la evolución del concepto de las mujeres transgresoras, desde las imágenes monstruosas constituidas como respuesta patriarcal al rechazo a la diferencia, hasta las reelaboraciones míticas con una perspectiva feminista. El concepto de la revisión y reescritura de los mitos literarios nos resulta especialmente significativo como estrategia de transmisión de valores e ideologías, tanto en el marco androcéntrico como desde la reelaboración feminista, por lo que abordaremos su desarrollo desde ambos enfoques.

A lo largo de este estudio se ha establecido una marcada división entre la creación mítico-literaria masculina y la femenina. Si bien la separación que proponemos se ha desarrollado en estas páginas de manera deliberada, ha sido la propia investigación la que nos ha conducido a establecerla, dadas las acusadas diferencias que se manifiestan

en torno al tratamiento de los mitos por parte de escritores y escritoras. Las fuertes raíces misóginas desde las que se construyen y perpetúan las imágenes de lo femenino a lo largo de la historia por parte del canon masculino pone de manifiesto la necesidad de encontrar o reescribir nuevos referentes de auto-identificación por parte de las mujeres, así como de establecer cánones alternativos que rompan con estas dinámicas de dominación y opresión. Es por ello que hemos considerado oportuno establecer espacios diferenciados para el desarrollo de estas ideas, con el fin de resaltar la importancia de las reescrituras femeninas como espacio de resistencia al orden patriarcal.

Es necesario señalar que, si bien nos hemos centrado únicamente en cómo se deconstruyen y reconstruyen los mitos relacionados con la feminidad tradicional, puesto que desde nuestra investigación lo hemos considerado como eje primario de la subversión al canon normativo, esta propuesta teórica de deconstrucción es aplicable a otros ejes en torno a los cuales se sustentan las distintas formas de opresión del patriarcado, como la clase, la etnia, la orientación sexual, etc.

Para llevar a cabo este estudio, partiendo de la propuesta establecida, se ha llevado a cabo una delimitación de los principales conceptos en torno al mito, su papel en la cultura y su influencia en la designación de roles y modelos sociales en relación a lo femenino. Con el fin de realizar una aproximación que abarque las diversas dimensiones sociales y culturales del mito, nuestro enfoque interdisciplinar se centrará principalmente en los campos de la filología, la filosofía y la antropología cultural, además de abordar algunos de los principales preceptos teóricos basados en la literatura comparada, la teoría psicoanalítica, la mitocrítica y la semiótica.

La investigación se estructura en tres bloques o capítulos principales, en torno a los cuales se desgranarán diversas cuestiones en torno a la influencia del mito cultural

y el mito literario en la configuración de la identidad femenina. De este modo, el primer capítulo se centrará en el estudio de la configuración de los mitos y arquetipos femeninos y sus diversas interpretaciones y reformulaciones. El segundo abordará el motivo de la transgresión femenina y la construcción del mito de la mujer-monstruo y sus genealogías como respuesta al temor patriarcal a la diferencia sexual, así como las principales propuestas de reescritura feminista de este motivo mítico-literario. Por último, el tercer capítulo ofrecerá como ejemplo ilustrativo de las propuestas teóricas anteriores la configuración del mito de Lilith y su evolución, proponiéndolo como base de la creación del arquetipo universal de la mujer transgresora, reformulada como perversa o monstruosa desde la óptica androcéntrica. El análisis de la evolución del mito de Lilith abarcará sus orígenes en la tradición oral y escrita, así como su configuración definitiva como base arquetípica en el imaginario occidental a través de la literatura y el cine.

El primer capítulo, centrado en la construcción de los mitos, comenzará por abordar cómo se percibe lo femenino a través del discurso mítico. Dada la complejidad que representa definir la amplitud del entramado mítico y sus funciones, hemos considerado apropiado dedicar la primera parte de nuestro estudio a los análisis e interpretaciones teóricas que abordan la construcción del mito. Para el desarrollo de este análisis se ha optado por una delimitación cronológica y temática de las diversas escuelas y planteamientos teóricos, comenzando por los estudios filológico-historicistas y antropológicos del mito tradicional, entre los que se incluyen los primeros estudios sobre el matriarcado y un orden mítico-religioso matrilineal. El análisis prosigue con las principales propuestas desde el simbolismo y el funcionalismo, con especial atención a la configuración del elemento femenino y de los arquetipos en este marco. A continuación, se plantean los principales postulados

desde el estructuralismo con respecto a la propia conceptualización y composición del mito y de sus funciones. Por último, desde el post-estructuralismo y el feminismo se abordará especialmente la relación del mito con las nociones de poder y dominación simbólica y se delimitará la conceptualización de la otredad como elemento clave en la exploración de la identidad femenina y para comprender la configuración de los mitos en torno al poder y sus formas de resistencia. Asimismo, se aproximarán las principales propuestas feministas centradas en la revisión y reescritura de lo simbólico, respondiendo a la necesidad de visibilidad y auto-representación de las mujeres frente al canon androcéntrico.

El segundo capítulo comenzará con la conceptualización del monstruo femenino como alteridad amenazante frente al orden normativo patriarcal, profundizando en las principales causas de la misoginia en la cultura y el mito desde un análisis crítico feminista. Partiendo de los planteamientos previos sobre los mitos y simbolismos primitivos relacionados con el principio femenino universal, se examinará la progresiva transformación de estos en las civilizaciones patriarcales hasta su categorización en el ámbito de lo monstruoso. El estudio de la creación del monstruo conducirá a establecer una genealogía de figuras femeninas categorizadas dentro de esta otredad marginal, analizando sus principales características y evidenciando un origen común en las distintas culturas occidentales. Dentro de este marco mítico se dedicará una especial atención al espacio que ocupa en los mitos la relación entre lo femenino, el silencio y el lenguaje. Siguiendo esta línea, en el último apartado se subrayarán las principales estrategias feministas en torno a la reapropiación o reconstrucción del lenguaje y del mito para expresar la diferencia femenina frente a las distintas formas de opresión patriarcal.

A partir de este recorrido, el tercer capítulo se centra en la figura de Lilith para ilustrar las propuestas teóricas anteriores y, a través del análisis de su evolución histórica y cultural, definirla como base de esta construcción arquetípica de la transgresión femenina. En primer lugar, se ha realizado un rastreo de las principales fuentes y antecedentes mitológicos de esta figura femenina hasta su configuración definitiva como representación del mal y la monstruosidad en el imaginario judeocristiano. Debido precisamente a la amplia difusión histórica y geográfica de esta figura, el estudio de su inclusión en el canon occidental a través de la literatura ha puesto en relieve la necesidad de establecer una relación genealógica entre Lilith como mitologema y sus distintas asociaciones simbólicas con una serie de motivos literarios femeninos que aparecerán de forma recurrente en la literatura, y que nos permitirán a su vez justificar su elección como base de este arquetipo femenino. Mediante el análisis diacrónico de esta trayectoria examinaremos el papel de Lilith y las figuras relacionadas con ella en el marco canónico androcéntrico, y expondremos algunas de las propuestas de reescritura feminista que han retomado la imagen de Lilith como emblema de subversión y resistencia contra el patriarcado.

Finalmente, puesto la influencia de imagen en la cultura popular occidental ha dado lugar a diversas ramificaciones del arquetipo, en especial a dos motivos femeninos muy concretos –la mujer fatal y la mujer vampírica–, hemos considerado oportuno dedicar el último apartado de esta investigación a examinar cómo estos motivos de herencia mitológica se reconfiguran desde el lenguaje literario al cinematográfico, dado que este último ha desempeñado un papel clave a la hora de reproducir y diseminar estas conceptualizaciones patriarcales de la feminidad y la anti-feminidad.



La investigación concluye con la exposición de los principales argumentos y conclusiones que se han constatado a lo largo de este estudio con respecto a la categorización en el ámbito monstruoso de las representaciones de una feminidad no normativa, poniendo en relieve la capacidad del mito androcéntrico para transmitir un mensaje moralizante a través de la demonización de la transgresión femenina.

Regresando al punto de partida, es necesario destacar la importancia de la crítica feminista a la hora de recuperar y reivindicar las figuras femeninas tradicionalmente silenciadas, neutralizadas o estigmatizadas por la cultura patriarcal. El mito androcéntrico, cimentado en el rechazo a la alteridad y a la diferencia, ha perpetuado tradicionalmente las estrategias de exclusión y condena a las mujeres a la marginalidad, a una no-existencia dentro de los límites de la cultura, negándoles su intervención en la historia y en la sociedad más allá de unos estrictos roles socialmente aceptados.

De esta forma, la revisión de estos modelos e imágenes que representan precisamente la exclusión del orden vigente deviene un elemento crucial para responder a la eterna pregunta formulada por las mujeres, lectoras y escritoras, sobre el lugar que ocupan –que ocupamos- en la sociedad. Frente al margen y el silencio de la cultura, desvelar y escribir por y para las mujeres se convierte en una de las formas más sólidas de resistencia. Es por ello que, en la actualidad, existe toda una corriente de autoras dedicadas a la reinterpretación de los mitos femeninos, tanto en el ámbito literario como en el académico, en busca de nuevas formas de auto-definición.

En este marco, consideramos esencial continuar con la labor de recuperación y de análisis de las distintas manifestaciones simbólicas de lo femenino, especialmente aquellas ligadas a la transgresión, puesto que son las que nos permiten profundizar y debatir cómo se ha construido históricamente la normatividad, de la que ellas

representan el espejo invertido, la otra cara de la moneda. Estudiar y replantear la imagen de la mujer en el plano simbólico permite no solo tomar conciencia de su situación en la cultura, la historia y la sociedad, sino, además, hacerla visible, cuestionar las construcciones sociales y culturales en las que se enmarca, y promover una igualdad real a través del análisis crítico.

## **CAPÍTULO 1**

### **MITOS Y ARQUETIPOS FEMENINOS**

Para comprender la realidad de las mujeres a lo largo de la historia, en el marco de la sociedad occidental, resulta esencial adentrarnos en los mitos y representaciones simbólicas que se manifiestan en el imaginario de las diferentes culturas. El mito, como narrativa primordial, independientemente de las distintas funciones e interpretaciones que se le atribuyan, no deja de ser un reflejo del pensamiento de la civilización en que se encuadra. De esta forma, las representaciones de lo femenino en las distintas mitologías occidentales se han visto tradicionalmente supeditadas a un canon androcéntrico que promueve las imágenes que se ajustan a su modelo ideal, mientras que anatematiza todas aquellas que supongan una diferencia. Si bien, precisamente, el objeto de estudio que nos atañe es el de estas figuras femeninas condenadas a la monstruosidad o al silencio, resulta indispensable establecer una visión general de los antecedentes que nos conducen hasta ellas.

Por una parte, plantear los significados del mito y su evolución es esencial para comprender el papel que desempeña en nuestra sociedad, despojado de su carácter sagrado pero dotado de un enorme poder como modelador de realidades. Por otro lado, estimamos absolutamente necesario establecer una panorámica sobre el papel de las mujeres en la sociedad, a través del tamiz de lo simbólico, para poder precisar las bases de la configuración de ese arquetipo de mujeres monstruosas que representa la ruptura con el orden patriarcal. Profundizar en las raíces de este orden, desde el establecimiento de las primeras civilizaciones, nos permite conocer más a fondo los entresijos de nuestra propia cultura, y cuestionar las narrativas hegemónicas que han servido para legitimar una serie de procesos y estructuras mientras que, por el contrario, han tratado de enterrar en el olvido la memoria colectiva de las mujeres.

De este modo, antes de comenzar a explorar la imagen de la mujer-monstruo, nuestra propuesta se basa, primeramente, en adentrarnos en la realidad que esta figura refleja.

En nuestra sociedad occidental se ha sustentado y perpetuado la hegemonía del discurso patriarcal sobre dos pilares de la, así llamada, tradición heredada, que han resultado fundamentales para la creación de sujetos disciplinados y/o subalternos: los relatos de la mitología greco-latina y la Biblia. Ambas narraciones sirvieron como piedra angular para el desarrollo de una sociedad en la que cualquier signo de reconocimiento de “alteridad” era visto como una amenaza a los valores firmemente establecidos (Miranda, 2021: 83).

## **1.1. La percepción de lo femenino a través del discurso mítico**

Los mitos son relatos simbólicos que expresan la construcción y evolución del imaginario de una cultura y de su estructura social, por lo que analizar el papel que desempeñan las mujeres en el relato mítico supone alcanzar la raíz de su consideración sociocultural a lo largo del tiempo. Sin embargo, la complejidad de matices y manifestaciones del mito como fenómeno, convierte en una ardua tarea su propia definición. Para llevar a cabo, por tanto, el análisis de cómo se percibe lo femenino a través del mito, resulta esencial plantear primeramente las diversas conceptualizaciones de este desde distintas perspectivas, así como su alcance e implicaciones en las sociedades donde se originan.

### *1.1.1. El mito tradicional: la perspectiva filológico-historicista y antropológica*

La primera gran obra en la que se llevó a cabo un planteamiento global sobre el estudio del mito, aún en el siglo XIX, fue *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*<sup>1</sup> de Georg Friedrich Creuzer, publicada entre 1810 y 1812, cuyos planteamientos fueron utilizados posteriormente por diversos autores. Según Creuzer, la Humanidad, en las fases más primitivas de su desarrollo, tenderá a utilizar el lenguaje simbólico a través de las imágenes, por lo que los límites entre imagen, palabra, pintura y discurso se desdibujan para formar lo que este autor definirá como *símbolo*. En este marco, los primitivos sacerdotes inventarían la religión para instruir

---

<sup>1</sup> (Traducido al español: *Simbolismo y Mitología de los pueblos de la Antigüedad, particularmente los griegos*).

al pueblo mediante una serie de enseñanzas bajo la forma de una revelación (Linares García, 1992: 3)<sup>2</sup>.

Si bien la hipótesis más historicista de Creuzer fue desacreditada, dado que fundamenta el origen de las religiones antiguas en la hindú (analizando de forma sincrónica todas las fuentes y atribuyéndoles el mismo contenido), su concepción del símbolo, esencial para comprender el concepto de mito como “expresión simbólica o conjunto de símbolos” (García Gual, 2006: 241), ha servido como punto de partida para investigaciones posteriores. En su propuesta, Creuzer demuestra estar familiarizado con la filosofía de la identidad de Schelling, quien reivindica la relación entre lo ideal y lo real, y el antagonismo entre lo finito y lo infinito en la naturaleza. Schelling lo llama la “necesidad inicial”, según la cual el hombre primitivo percibe el mundo (Shalaeva, 2014: 8). Para Creuzer, símbolo e imagen son el resultado de una “visión animista” del mundo, que sustituye las fuerzas naturales por personas a través de la *metáfora*, en un intento de expresar mediante un medio finito lo infinito. Determina la diferencia entre símbolo y alegoría argumentando que el primero constituye la idea misma sensible y personificada, establecida de un modo instantáneo y repentino, mientras que la alegoría es la expresión de una idea mediante otra, siguiendo un camino indirecto.

Partiendo de esta idea, Creuzer supone la aparición del mito a través del símbolo, considerando a este último la “crisálida de la mariposa mítica” (Linares García, 1992: 6). La materia prima del mito es la palabra, dado que todo mito es en sí una narración que permite interpretar el Universo a diferentes niveles. Según la concepción creuzeriana, los mitos hallan su origen a través de hechos históricos, causas físicas,

---

<sup>2</sup> Linares García, María del Mar, “Introducción”. En: BACHOFEN, J.J. (1992). *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Ediciones Akal, Madrid. 2ª edición.

hechos lingüísticos incomprendidos, o símbolos reinterpretados. El mito que explica hechos históricos es conocido, pues, como mito tradicional o saga, y los demás, denominados de manera genérica filosóficos, pueden subdividirse en cosmológicos, teológicos y morales.

La concepción de Creuzer, si bien sienta la base para posteriores interpretaciones del mito, fue rebatida por otros autores como Karl Ottfried Müller (1825), quien adoptó una posición historicista, y Christian Augustus Lobeck (1829), desde un punto de vista filológico. K.O. Müller estableció una postura anti-comparatista con respecto al estudio del mito, considerando que cada uno debe ser estudiado en su contexto histórico y, por tanto, situado en un lugar y tiempo concretos. Esta contextualización permite vincularlo a acontecimientos históricos y a las migraciones de pueblos, estableciendo que el mito es una especie de ideología, y también un depósito de recuerdos históricos, aunque la teoría no llega a explicar cómo los movimientos migratorios favorecen la creación o la pervivencia de los mitos. A pesar de todo, comienza a considerarse una postura más científica que la de Creuzer (calificada como más “romántica”), puesto que Müller trató de ordenar las fuentes cronológicamente y de establecer una asociación de las distintas versiones del mito a través de las diversas fuentes y de diferentes épocas (Linares García, 1992: 9).

En esta línea, Lobeck señaló que la falta de rigor cronológico de Creuzer lo conducía a observar las mitologías más antiguas desde el prisma del neoplatonismo y, por lo tanto, tendía a deformar su interpretación. Aunque Lobeck sostenía acertadamente que no es posible realizar un estudio científico del mito sin una sólida base histórico-filológica, desechó demasiado a la ligera la concepción creuzeriana del símbolo y el mito, reduciendo este último a un fenómeno religioso.



Con el fin de desarrollar una revisión ampliada sobre la teoría del mito, Bachofen optó por partir del método de Creuzer antes que de Müller o Lobeck, concibiendo que el mito no debe estudiarse aisladamente mediante su localización histórica, sino que debe englobarse dentro de un *sistema ideológico* propio de cada era y de cada civilización. Como discípulo de Savigny, Bachofen considera que el sistema jurídico de un pueblo es la manifestación de su espíritu o *Geist*. Para lograr, por tanto, la comprensión de este sistema, es necesario conocer las ideas básicas que definen sus caracteres. Partiendo de esta hipótesis, Bachofen orienta su investigación en torno a un sistema jurídico arcaico basado en la autoridad de las madres, que denominará *Mutterrecht* (Derecho Materno o Matriarcado), y que se correspondería con las fases más primitivas de la historia de la humanidad. Dado que se trata de un sistema ya desaparecido, la forma de analizarlo será a través de su fuente primordial: el mito. De este modo, irá apuntando en su estudio, como rasgo común en todas las mitologías antiguas, el enfrentamiento entre el *principio femenino* y el *masculino*, que abarcan respectivamente elementos como el lado izquierdo frente al derecho, la noche y el día, el sol y la luna, el reino de los muertos y el de los vivos. Establece el mundo femenino como aquel de la religiosidad, el sentimiento y la generalidad, y el masculino como el de la cultura, la racionalidad y la individualidad. Como ejemplo de esto sitúa el enfrentamiento histórico entre dos civilizaciones, la de los pastores y los agricultores, como se refleja, en el caso griego, en el choque entre la cultura pre-helénica y la helénica (Linares García, 1992: 11).

A través de su estudio, Bachofen deduce cuatro fases en la historia de la humanidad, surgiendo cada una de ellas como una especie de reacción al orden anterior: el *hetairismo*, el *Mutterrecht*, la fase dionisiaca y la apolínea.

Todo punto de inflexión en el desarrollo de las circunstancias históricas está rodeado de sucesos sangrientos; el progreso pacífico es mucho más raro que la revolución violenta. Aquel principio trae la victoria del opuesto con su radicalización; el abuso se convierte en palanca del progreso, y el mayor triunfo, en comienzo de la decadencia (Bachofen, 1992: 47).

En los inicios de la civilización, durante la época que denomina “*hetairismo desordenado*”, los varones dominarían por la fuerza, estando las mujeres sexualmente sometidas a la arbitrariedad de sus caprichos, que Bachofen define mediante la idea del “*ius naturale afrodítico*”.

Ante esta situación de opresión constante a manos del varón se produce una reacción de rebelión por parte de las mujeres, que perseguirían el cambio de la sociedad desde dos vías distintas. Por un lado, la insurrección frente al orden establecido se daría a través de la toma de las armas (el *amazonismo*) y, por otra parte, mediante el establecimiento definitivo de la institución matrimonial, fundando el sistema de Derecho Materno (*Mutterrecht*), que se basaría en el predominio de los valores femeninos a través de la maternidad, la afectividad y la religiosidad. Esta época de auge del principio femenino es llamada también *matriarcado demetriaco*, tomando la figura de la diosa Deméter como símbolo de la relación preferente entre Madre e Hija, así como de la presencia de la naturaleza y la agricultura.

Entre las características señaladas por Bachofen con respecto a la instauración del culto a la Diosa, junto al predominio del elemento femenino y las relaciones matrilineales, son destacables también otros elementos, como la primacía de lo nocturno y lunar con respecto a determinados rituales e incluso a la medición del tiempo (por ejemplo, como ocurre con los calendarios lunares de la cultura celta), la superioridad moral del afecto materno (representado en la cultura cretense con la

definición de *matria*), y el concepto de la fraternidad universal, basado en una consideración de la familia desde una perspectiva comunal e ilimitada que va más allá de lo estrictamente consanguíneo (Simonis, 2012: 35).

Sin embargo, Bachofen señala que la inestabilidad de este sistema gineocrático produciría finalmente su caída, tras la instauración definitiva del patriarcado, que se asienta en la Grecia clásica, pero que tendrá su consolidación definitiva en Roma, con el establecimiento del Derecho y de la idea del Estado. Hacia el final del período demetriaco, la presencia en los cultos místicos de Dionisio (estrechamente ligado a lo femenino a pesar de ser un dios masculino, no exento de connotaciones fálicas) comienza a arrastrar a nuevos caminos la consideración y condición femenina (Bachofen, 1992: 55). La introducción posterior de la religión apolínea, ya en el marco de la cultura helénica, supondrá el auge del dominio patriarcal y la victoria definitiva sobre la fuerza telúrica femenina.

Es importante destacar, desde una perspectiva crítica actual, que el planteamiento de Bachofen con respecto a la existencia de un matriarcado no está sustentado en pruebas científicamente documentadas, sino en hipótesis en las que mito e historia se entrelazan y confunden. Asimismo, su defensa de las mujeres del *Mutterrecht*, según apunta Joan Bamberger (1979: 65), se halla inmersa en la concepción victoriana y romántica de la mujer de su época, defendiendo un modelo femenino de perfección moral que contribuye muy poco, en realidad, a la reivindicación de su independencia más allá del estatus de la maternidad y la virtud. Podemos comprobarlo también en el retrato que esboza Bachofen de las amazonas, consideradas “extremistas”, que devalúan el propio sistema demetriaco al proponer un tipo de vida fuera del modelo social aceptado.

Junto al estudio de Bachofen irán apareciendo propuestas posteriores que se centran en esta idea de la existencia de una sociedad matriarcal primitiva, o que estudiarán las imágenes femeninas para subrayar la existencia de una fuerza divina femenina vinculada a la naturaleza. No obstante, a pesar del interés del trabajo de este autor con respecto a una posible ginococracia, su propuesta metodológica ha sido trascendida, evolucionando el campo de análisis del mito a diversas escuelas que amplían el enfoque de análisis.

Friedrich Max Müller, lingüista y pionero en los estudios de sánscrito, escribió varias obras sobre religión y mitología, defendiendo la idea de que creer en una divinidad era una característica universal de la humanidad, hecho que, junto al lenguaje, constituía la base de la identidad étnica (Morris, 1995: 121). Para este autor, influido por el pensamiento romántico, la “primera obra de arte del espíritu humano” es, de hecho, el lenguaje, que demostraría su capacidad creadora. La formación del lenguaje constituiría el primer período de “la historia del hombre”, el llamado *período remático*, o también “de las palabras” o “de las raíces” (Müller, 1996: 13). Posteriormente, la evolución de las lenguas en diversas familias y sus respectivas configuraciones como sistemas propios -que él clasifica entre arios y semíticos-, pasará a denominarse el *período de los dialectos*.

Tras estos dos períodos, en un paso intermedio previo a los primeros vestigios de lo que se consideraría una “literatura nacional”, es donde Müller sitúa la llamada *edad mitológica o mitopeica*, la era en la que se crean los mitos. En esta fase, que sitúa como la inmediatamente anterior a la formación de las distintas nacionalidades, apuntala la relación entre mito y lenguaje, señalando que cada palabra es, en cierto sentido, un mito (Müller, 1996: 50). Para este autor, la originaria naturaleza apelativa de las palabras y su capacidad para designar uno de los muchos atributos de un objeto,

implican una especie de “poesía instintiva”. Observa el poder expresivo y poético de los antiguos nombres, que asocia no únicamente al lenguaje de los poetas, sino también, debido a su cierto carácter proverbial, al lenguaje del pueblo. A través del análisis filológico, Müller establece que la dificultad de la creación de nombres abstractos para las sociedades más primitivas está estrechamente ligada a la aparición del lenguaje mitológico, considerando el origen de múltiples mitos de diversas culturas como una palabra o un nombre que posteriormente deriva en personajes, imágenes o alegorías. De este modo, expone que, para abarcar la complejidad del entramado mitológico, es necesario atender al propio desarrollo del lenguaje.

Del estudio de Müller surgen varias cuestiones de especial interés para la comprensión del mito, en relación con el objeto de nuestro análisis. En primer lugar, la relación entre mito, imagen y nombre queda evidenciada en estudios posteriores que, aunque partiendo de distintos enfoques teóricos, continuarán manteniendo esta correlación y nos permitirán analizar la importancia del nombre y la palabra y sus diversas manifestaciones como motivo recurrente en el relato mítico. Asimismo, Müller señala que las lenguas antiguas tienen como necesidad una terminación expresiva del género, estableciendo por tanto que los nombres no reciben solo un carácter individual, sino también sexual (Müller, 1996: 52). Define, pues, que el instinto de *personificación* de las cosas –proceso que compara con la mentalidad infantil– es inherente al lenguaje primitivo, utilizando como ejemplo la conceptualización de la naturaleza (*natura*), como “la madre siempre pronta a engendrar”.

Siguiendo la línea de la mitología comparada, aún en el siglo XIX, es destacable también el enorme y enciclopédico estudio *La rama dorada: magia y religión* de Sir James George Frazer, antropólogo, filósofo y etnógrafo, quien estableció un enfoque

comparativo entre los mitos y rituales de diversas culturas respecto a la creencia común en la figura de la Diosa Madre y el culto a la fertilidad. Frazer parte de la premisa de que la conducta humana está basada en la asociación de ideas por contigüidad, por semejanza y por causalidad, fijándose a través de este modelo el fundamento de cualquier tipo de magia o ritual<sup>3</sup>.

Sin embargo, como hijo de su tiempo, Frazer adopta una postura etnocentrista y, desde una lectura actual (Simonis, 2012: 45), incluso paternalista con las civilizaciones primitivas a las que menciona. De esta manera, su descripción de los cultos matriarcales aparece sesgada por sus propias creencias decimonónicas, considerándolos como una peculiaridad más de culturas que aún no han alcanzado la perfección evolutiva. La concepción que presenta de dichos pueblos arcaicos como “bárbaros” o “salvajes” imprime a estos un matiz de irracionalidad y tosquedad que sería posteriormente corregido por civilizaciones más “refinadas” (Frazer, 2011: 409), sirviéndole en cierto modo al autor como justificación del orden patriarcal y de la civilización occidental.

Otra figura imprescindible en la exploración de las imágenes de lo femenino, precisamente una mujer rodeada de investigadores y eruditos masculinos, es la lingüista y especialista en literatura clásica Jane Ellen Harrison (1850-1928), quien defendió la existencia de religiones arcaicas, basadas en el culto a las diosas y a la fertilidad, que posteriormente habrían sido fragmentadas o asimiladas con la instauración del panteón olímpico (Harrison, 1912: xviii). Harrison convierte su investigación en una búsqueda de la propia identidad femenina, dotando a su estudio de una fuerte “emocionalidad” (Simonis, 2012: 53), que ella misma reivindica en el

---

<sup>3</sup> Introducción de Robert Frazer (2011: XXVI)

prólogo de su obra *Themis. A study of the social origins of Greek Religion* (1912). A través de una metodología multidisciplinar, Harrison retrata los mitos griegos como una herramienta de expresión del contexto sociocultural en que se enmarcan. Su estudio, de gran influencia en la obra de Marija Gimbutas, sienta una importante premisa teórica para los estudios feministas que abordan la imagen de la Diosa como parte de esta búsqueda de identidad que aún continúa.

Se ha señalado últimamente que el dios, en cierto sentido, siempre “refleja” al adorador, asume el color de sus hábitos y sus pensamientos. La moralidad de un dios no es a menudo mucho más avanzada que la de sus adoradores, y algunas veces se retrasa considerablemente. La estructura social también está, se permite, en cierto sentido se refleja en el dios: una sociedad matriarcal adorará a una Madre y un Hijo, una sociedad patriarcal tenderá a tener un culto del Padre. Todo esto es verdad, pero la verdad está mucho más profunda. El dios no solo refleja los pensamientos, las condiciones sociales, la moralidad y demás, sino que, en su origen, cuando se analiza, su sustancia no es más que la representación, la expresión, el énfasis de estas imaginaciones, estas emociones que surgen de condiciones sociales particulares (Harrison, 1912: 28)<sup>4</sup>.

Por otro lado, cabe añadir que el planteamiento decimonónico de Frazer fue criticado por Ludwig Wittgenstein, desde el ámbito de la filosofía del lenguaje, por el hecho de juzgar como “incorrecto” lo primitivo, presuponiendo que las creencias se categorizan en verdaderas o falsas. Para Wittgenstein, la mitología supone un compendio de explicaciones del ser humano, relativas al sentido de la vida y de la existencia, que no pueden ser expresadas de otra manera. Es por ello que determina

---

<sup>4</sup> La traducción es propia.

que no existe ningún criterio válido para considerarlas correctas o incorrectas, y que, de hecho, “toda explicación (Erklärung) es una hipótesis” (Wittgenstein, 1992: 53).

Desde su perspectiva, Wittgenstein da por hecho que los mitos pertenecen a todas las culturas y están presentes en ellas, señalando que “en nuestro lenguaje está depositada toda una mitología”. Para él, el ser humano construye el lenguaje a partir de las expresiones primarias a las que luego sustituirá, por lo que su enfoque otorga siempre prioridad al significado de los hechos.

Se podría decir: “a cada perspectiva corresponde su propia fascinación”; esto, sin embargo, sería falso. Lo correcto es decir que cada perspectiva es significativa para aquel que la ve como significativa (esto no quiere decir, claro está, que la vea distinta a lo que es). Más aún, en este sentido, toda perspectiva es igualmente significativa (Wittgenstein, 1992: 71).

### *1.1.2. El mito desde el simbolismo y el funcionalismo*

Con respecto a la corriente simbolista, se considera a grandes rasgos que la mitología tiene su propio lenguaje constituido por imágenes (*mitologemas*), los cuales, a su vez, se fundamentan en la *psique* colectiva. Esta idea conduce a enfocar el mito como “eterno retorno”, producto de una sacralización del tiempo y el espacio, y a la consideración del *símbolo* como *objeto*, no perteneciente al orden de la inteligencia, sino al de la afectividad y la voluntad (Espejo Muriel, 1993: 157). Dentro de la corriente simbolista, bajo este rasgo común, se proponen diversos enfoques disciplinares, como el estudio de los símbolos a través del psicoanálisis (Freud, Jung, etc.), pero también desde la historia de las religiones, la hermenéutica filosófica, etc.

La comprensión de los símbolos y el estudio del simbolismo adquieren una nueva dimensión a través de los estudios de Sigmund Freud, en particular con respecto a la



significación oculta de los símbolos y el simbolismo inconsciente. Para Freud, lo que expresamos con símbolos es aquello que tenemos inconscientemente reprimido. Esta idea, que empieza a manifestarse en su obra *La interpretación de los sueños* (1900), establece, a través del simbolismo, una relación entre el sueño, el mito y la literatura. Según señala Ricoeur (2004: 9) en su análisis sobre Freud, “el sueño es la mitología privada del durmiente y el mito el sueño despierto de los pueblos”.

Con respecto a la génesis de los símbolos sexuales, Freud se apoya a su vez en la teoría del filólogo Hans Sperber, quien señala que los impulsos sexuales desempeñan un rol clave en el desarrollo del lenguaje (Etchegoyen, 2014: 24). Según fundamenta Sperber, los primeros sonidos vocales surgirían para “llamar a la pareja y posteriormente se aplicaron al trabajo, actividad comunitaria que se realizaba acompañada de vocablos repetidos rítmicamente” (Etchegoyen, 2014: 25). Así, la palabra adquiere un significado doble, aplicada al acto sexual y al trabajo, idea que Sperber refuerza a través de la demostración de estas asociaciones simbólicas entre palabras, provenientes de una antigua identidad verbal. A partir de esta propuesta teórica, Freud señalará que este lenguaje arcaico queda grabado en el inconsciente humano. Para él, por tanto, el simbolismo presente en los sueños, en los mitos e incluso en los cuentos supone para el ser humano un modo de expresión que él mismo desconoce, y que funciona a través de comparaciones y analogías ya establecidas, utilizadas incluso sin conocerlas.

El sustrato mítico presente en la amplia obra de Freud servirá como punto de partida para múltiples estudios posteriores, así como para la conceptualización de la idea de feminidad dentro del orden social. En *Tótem y tabú*, señala que la transmisión totémica primitiva posiblemente se transmitiría en sus orígenes por línea materna, siendo posteriormente sustituida por la paterna (Freud, 1997: 7). Esta idea se refuerza

cuando, al establecer las definiciones y límites del *tabú* en la cultura, señala que el temor a este despierta un posterior sentimiento a la vez de veneración y execración.

La oposición de sagrado e impuro coincide con la sucesión de dos fases mitológicas, la primera de las cuales no desaparece por completo al ser dominada por la segunda, sino que sigue subsistiendo a su lado en una situación cada vez más inferior, hasta perder por completo la estimación que un día gozó y convertirse en algo despreciable (Freud, 1997: 30).

Esta idea del tabú que Freud aborda desde el psicoanálisis nos permitirá enlazar posteriormente con diversos conceptos a los que sirve de base con respecto a los mitos femeninos, dado que este proceso entre lo sagrado y lo aborrecido puede aplicarse a las propuestas de autoras posteriores con respecto a la cimentación de las culturas patriarcales sobre las matriarcales, y la conversión de la figura de la Diosa Madre en seres demoníacos del imaginario colectivo. Igualmente, propuestas teóricas como la idea de la *abyección* de Kristeva entroncan directamente con esta definición del tabú y de “temor sagrado”, y resultarán de gran importancia para comprender en profundidad la imagen de la mujer-monstruo mitológica.

A pesar de que podríamos continuar analizando tanto el legado freudiano como los aspectos más discutibles de su obra, no corresponde a los objetivos de este estudio continuar extendiéndose a este respecto. Basta señalar, en nuestro caso, la importancia de los mencionados conceptos para la evolución de nuestro análisis, además del innegable mérito que supone para Freud la demostración de la existencia de una *psique* colectiva, así como del carácter mitológico que atribuye al inconsciente.

Para Jung, quien retoma las teorías de Freud para añadir su propia propuesta, la capa superficial de lo inconsciente personal “descansa sobre otra más profunda que ya

no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata. Esa capa más profunda es lo llamado inconsciente colectivo” (Jung, 2010: 4). Jung escoge este término “colectivo” frente a lo personal debido a que la naturaleza de este inconsciente es general, universal y compartida, siendo pues “idéntico en todos los hombres”, y dentro del cual ubica un contenido o formas instintivas que denominará como *arquetipos*. Este término, que ubica como una “paráfrasis explicativa del *eidos* platónico” (Jung, 2010: 11), remite a tipos arcaicos que pasan del inconsciente colectivo a convertirse en figuras simbólicas usadas conscientemente, pero que, sin embargo, representan un dato psíquico inmediato, previo a haber sido sometido a una elaboración consciente.

Con respecto a la significación psicológica del arquetipo, Jung entra a definir el mito como “manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma” (Jung, 2010: 12), a través de las cuales se definen normas y patrones de conducta reflejados mediante los mencionados arquetipos. Resulta relevante añadir que, en esta definición y clasificación de los arquetipos elementales, Jung establece la idea de *anima* (frente al masculinizado *animus*), como la conceptualización del elemento femenino en la mente del hombre (Jung, 2010: 32), estableciendo una relación entre lo que consideraríamos los roles o mandatos de género con las ideas de “bueno” y “malo”, diferenciadas de los ideales clásicos de la Belleza y el Bien.

Esta idea de simbolización del *anima*, que para Jung (2010: 35) representa el desafío del hombre con respecto a su propia concepción de la vida, es simbolizada a través de lo femenino, ya sea en una forma malvada, seductora, maternal o de *psicopompo*. Enlazando con la idea de nuestro estudio, Jung relaciona el arquetipo del *anima* con las brujas y diosas del pensamiento antiguo, así como con las figuras de carácter mariológico del pensamiento cristiano, estableciendo, en general, una relación

entre el hijo y el predominio de la “madre” (Jung, 2010: 35). Partiendo de la teoría de Jung desde estudios posteriores a los que sirve de base, la aparición (o re-aparición) de la Diosa enlaza con un concepto innato de la mente humana, mediante el cual el hijo, tras la gestación, considera a la madre una figura divinizada, a la que atribuye inconscientemente rasgos de “buena madre” o “mala madre” (Husain, 2006: 18). Esta visión arquetípica junguiana nos permitirá enlazar *a posteriori* con la propuesta de los antiguos cultos matriarcales y con la presencia femenina en las civilizaciones antiguas.

Siguiendo la estela de Jung, si bien desde una perspectiva más filosófica, Erich Neumann (1905-1960) explorará de forma pionera la relación simbólica entre la Madre y el Hijo en su obra *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. El ser humano primitivo, del mismo modo que el niño, percibe el mundo “mitológicamente”, es decir, con un lenguaje que se manifiesta a través de imágenes, concibiendo a la Madre como un arquetipo omnipotente y numinoso de la cual depende (Neumann, 1994: 29). De esta forma, si bien la diosa madre se diversifica en una serie de aspectos en los que puede configurarse como hada, ninfa, monstruo o fantasma, la presencia de este arquetipo primordial separa a la figura de la madre real de toda su individualidad. Al estudiar a la diosa como arquetipo, Neumann resaltará otra serie de aspectos que se engloban dentro de su figura, como su anverso de *Madre Terrible* o incluso las imágenes de la virgen, no desde el punto de vista cristiano sino como otra de las facetas del principio femenino.

Para Neumann, el conocimiento de lo femenino, ampliamente silenciado en el marco de la sociedad patriarcal, resulta esencial para la evolución de la humanidad y para el desarrollo de una plena consciencia del individuo. Su postura de conciliación entre lo elemental masculino y femenino le otorga un carácter, en palabras de Ortiz-Osés (2003: 216), “pionero en pro del movimiento feminista contemporáneo”.

La humanidad occidental está obligada a llegar a una síntesis en la que el mundo femenino –en su aislamiento tan unilateral como el masculino- se vea incluido dentro de una unidad fecunda. Solo entonces se volverá también posible ese desarrollo de la totalidad psíquica del individuo que tan necesaria resulta, si el ser humano occidental ha de estar psíquicamente a la altura de los peligros que amenazan su existencia desde el interior y el exterior (Neumann, 1994: 17).

Siguiendo la concepción simbólica de la Diosa, el proceso de la maternidad, así como el vínculo psicológico que se establece entre madre e hijo, se manifiestan, en palabras de Gerda Lerner, como una de las primeras formas de expresión religiosa desde el Neolítico, subrayando una vez más la existencia de un activo culto a la Diosa-Madre-Creadora, que a su vez recalca el abrumador poder de la madre en la formación del carácter y la identidad del individuo (Lerner, 1990: 70). Esta idea, de hecho, fija en la “Gran Madre” y sus herederas una serie de atributos que las acompañarán en su evolución a través del tiempo, principalmente con respecto a la asociación de lo femenino con las potencias cíclicas universales y el caos primigenio, comprendiéndose de este modo el proceso del nacimiento como la conciencia que brota a partir de dicho caos. La Diosa, encarnación del misterio atávico de la vida y la muerte, y por tanto del ciclo natural, es a la vez creadora y destructora, de modo que su poder no se asocia únicamente a la fertilidad, sino también, siguiendo la línea del arquetipo, a la oscuridad, al submundo y a la destrucción.

En este marco, las investigaciones de Robert Graves apoyan la naturaleza múltiple de la Diosa, como diversas encarnaciones de estas facetas del arquetipo, presentes de forma recurrente en las distintas mitologías que han servido de base al pensamiento occidental: “tres expresa las tres fases de la luna y los tres aspectos de la diosa como doncella, ninfa y bruja; y cinco las cinco estaciones de su año: Nacimiento, Iniciación,

Consumación, Descanso y Muerte” (Graves, 2015: 197). En su amplio estudio *La Diosa Blanca*, Graves defiende la existencia de un lenguaje del mito poético, relacionado con el pensamiento mágico y vinculado a las ceremonias en honor de una Diosa mediterránea, que sería corrompido con las primeras invasiones procedentes de Asia Central y la institucionalización de la patrilinealidad sobre la matrilinealidad. La filosofía griega, posteriormente, se opondría a esta poesía mágica que desafiaba su “nueva religión de la lógica”, por lo que se crearía un nuevo lenguaje poético racional, que el autor vincula con el dios Apolo, y que se impondría por encima de la iluminación espiritual (Graves, 2015: 5).

En una línea similar a la de Graves, Robert Briffault analiza el papel de la Diosa y los elementos que la rodean en su ensayo *The Mothers. The Matriarchal Theory of Social Origins*, publicado por primera vez en 1927, en el que defiende la existencia de un orden social matriarcal, concebido no como un orden en el que las mujeres gobernarían sobre los hombres, sino como la única posible alternativa a una sociedad patriarcal, sin tener que implicar un principio de dominación (Briffault, 1931: 100). No obstante, y a pesar del valor de sus propuestas, Briffault no está exento de algunos estereotipos y reducciones con respecto a la relación entre lo femenino, la maternidad y la irracionalidad (Simonis, 2012: 59).

Otro autor considerado clave dentro del análisis del simbolismo, esta vez partiendo desde el análisis del lenguaje, es Ernst Cassirer (1874-1945). La propuesta de Cassirer parte del hecho de que el lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen los elementos esenciales del universo simbólico del ser humano, “la urdimbre complicada de la experiencia humana”, señalando que el hombre no es, por tanto, un “animal racional”, sino un “animal simbólico” (Cassirer, 2013: 71). Al definir el símbolo como una categoría cultural, establece una diferencia entre los seres humanos

y los animales: estos últimos se adaptan automáticamente al medio físico, mientras que los humanos establecen todo un universo simbólico entre el medio y ellos mismos, siendo dicho universo el que les permite adaptarse al medio que los rodea y ser capaces, por tanto, de “afrontar la realidad”. De la misma manera, señala una separación entre el signo y el símbolo, que pertenecen a dos universos diferentes de discurso: el primero posee un valor físico, y el segundo un valor funcional. Así, identifica los signos (en un plano pre-lingüístico) con el reino animal, y los símbolos con el intelecto humano (Vallverdú, 2014: 15).

Cassirer establece, de hecho, su propia crítica de la teoría psicoanalítica del mito que ofrece Freud, en la que “las creaciones míticas no serían sino variación y disfraz de un mismo tema psicológico”, es decir, la sexualidad (Cassirer, 2013: 66). Señala, además, que este método pasa por un proceso de “reducción intelectual” al querer convertir la teoría en un todo homogéneo.

Desde su propuesta, Cassirer considera que el mito ofrece un “rostro doble”: por una parte, una estructura “conceptual” y, por otra, una estructura “perceptual”, y que su estudio debe, por tanto, abordar la totalidad de la expresión mítica. Para ello remite a la teoría de Durkheim sobre las representaciones y a la idea de que no es la naturaleza en sí, sino la sociedad, el verdadero modelo del mito (Cassirer, 2013: 70). Esta propuesta de Durkheim establece el concepto de *representaciones colectivas*, como formas de conocimiento que se construyen socialmente, y que no pueden comprenderse a través de la consciencia individual, siendo necesario tener en cuenta la combinación de dichas consciencias individuales y las alteraciones que se producen al asociarse como un fenómeno *sui generis*. Este planteamiento sentará la base para consideraciones y reformulaciones posteriores sobre las representaciones en las

sociedades modernas, que abordaremos más adelante en relación con las imágenes de lo femenino.

Si podemos decir, en cierta manera, que las representaciones colectivas son externas a las consciencias individuales, es porque no se derivan de individuos aislados, sino de su concurrencia; lo cual es muy diferente. Sin duda en la elaboración del resultado común, cada uno aporta su parte, pero los sentimientos privados se vuelven sociales solo al combinarse bajo la acción de las fuerzas *sui generis* que desarrolla la asociación. Como resultado de estas combinaciones y las alteraciones mutuas resultantes, se convierten en otra cosa<sup>5</sup> (Durkheim, 1898 : 17).

Siguiendo la línea de Cassirer, el autor Leslie Alvin White establece la misma dicotomía de naturaleza/cultura y sus respectivas asociaciones con señal y símbolo. Para él, el símbolo constituye la unidad básica de la conducta humana, siendo el lenguaje la forma simbólica de expresión más importante. A través de esta idea, propone el término “*simbolado*” (*symbolate*) para describir aquellos fenómenos que dependen de la simbolización; cuando estos hechos se interpretan en un contexto somático (es decir, en relación con los organismos humanos), pueden considerarse *conducta humana*, mientras que, al relacionarse con cualquier otra cosa que no sea la propia estructura corporal, se denominarían *cultura*. De este modo explica cómo determinados grupos de *simbolados*, como las costumbres matrimoniales, la monogamia, poligamia, o división sexual del trabajo, se convierten en cultura: “es decir, instituciones, costumbres, códigos, etc.”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> La traducción es propia.

<sup>6</sup>WHITE, Leslie (1988). “El símbolo. Origen y base de la conducta humana”. Extraído de: VALLVERDÚ, 2014: 17.



La relación entre cultura y lenguaje enlaza directamente con la hipótesis iniciada por Edward Sapir y retomada por su discípulo Benjamin Whorf, acerca de que la estructura de nuestra lengua influencia la forma en la que percibimos la realidad y nos comportamos (Whorf, 1974: 23). Así, propone que conceptos como el espacio o el tiempo están condicionados por la lengua a la que pertenecen, en la que se expresa el pensamiento de una cultura o civilización.

Cada lenguaje contiene términos que han llegado a alcanzar el alcance cósmico de referencia, que cristalizan en sí mismos los postulados básicos de una filosofía no formulada, en la que se expresa el pensamiento de un pueblo, una cultura, una civilización, incluso de una era. Tales son nuestras palabras “realidad, sustancia, materia, causa”, y como hemos visto “espacio, tiempo, pasado, presente, futuro” (Whorf, 1974: 61).

En palabras del propio Whorf (1974: 214), esta consideración resulta un hecho relevante para la ciencia moderna, puesto que supone que el individuo, incluso creyéndose libre de describir la naturaleza con absoluta imparcialidad, se ve limitado a determinados modos de interpretación. Si bien la hipótesis de Sapir-Whorf ha sido ampliamente discutida en su versión más fuerte, desde el ámbito del relativismo lingüístico se continúa explorando la influencia del lenguaje en el pensamiento a través de determinados procesos.

Vladimir Propp señala que el mito o texto religioso que había perdido su significado social se convertía en cuento. Existe una estrecha relación entre ambos, remarca, si bien el cuento proviene de las antiguas religiones, pero la religión contemporánea no proviene del cuento (Propp, 1977: 158). En el análisis de ambos casos, a la hora de buscar una correspondencia con una realidad histórica o una explicación determinada que intente expresarse a través de estos relatos, Propp (1977:

1963) subraya la necesidad de aislar primero los elementos folclóricos que aparecen amplificados y especificados. En su estudio, Propp resalta la existencia de una serie de elementos que permiten aislar la estructura de un relato, y que se repiten de manera recurrente a lo largo de diversas narraciones. Para este autor, el estudio formal y estructural del cuento resulta una condición necesaria para su estudio histórico (Propp, 1977: 27). De esta forma, establece la clasificación de una serie de *funciones*, basadas en las acciones de los personajes o en “qué hacen” como parte fundamental del cuento, dado que existe un patrón común en dichas acciones. El análisis de las funciones propone un estudio más preciso y científico que otras hipótesis basadas en motivos o elementos, resultando aplicable, en palabras del propio autor, tanto al cuento tradicional como a los propios mitos.

Mircea Eliade, por su parte, concilia el simbolismo y el funcionalismo con la consideración del mito en sí mismo como reflejo de las experiencias específicas del hombre arcaico. Para él, el mito significa un “asunto de la mayor importancia”, mientras que las fábulas y cuentos no lo son. Así, establece una distinción entre mito, fábula y cuento, considerando a los dos últimos como historias falsas, y proponiendo una clasificación de los mitos que abarcaba desde los mitos cosmogónicos a los mitos de renovación pasando por los mitos escatológicos. Dentro de esta clasificación, propone la consideración de estos mitos cosmogónicos, antropogónicos y escatológicos como “historias verdaderas”, frente a las historias y cuentos que no lo son porque no conciernen directamente al ser humano, es decir, a su creación y razón de ser. De esta manera, con respecto a la relación del ser humano con el mito, este último “le enseña las ‘historias’ primordiales que le han constituido esencialmente, y todo lo que tiene relación con su existencia y con su propio modo de existir en el Cosmos le concierne directamente” (Eliade, 1991: 10). En palabras de este autor, del

mismo modo que el hombre moderno se ve a sí mismo constituido por la Historia, el hombre de las sociedades arcaicas se declara como el resultado de una serie de acontecimientos o fenómenos míticos.

Desde esta perspectiva, los mitos son transformaciones de hechos remotos y de experiencias hierofánicas que han recibido una expresión cultural peculiar y se han convertido en fundadoras de un sistema ritual o cultural. La propuesta de Eliade establece la relación entre mito y ritual, considerando el mito como justificativo del rito, a través del cual se *reactualiza*, considerando tanto a uno como a otro como las dos caras coexistentes de un mismo fenómeno religioso. A través de esta idea se establece un concepto del mito como conocimiento sobre la que volveremos más adelante, teniendo en cuenta que, según señala Eliade:

la “historia” narrada por el mito constituye un “conocimiento” de orden esotérico no sólo porque es secreta y se transmite en el curso de una iniciación, sino también porque este “conocimiento” va acompañado de un poder mágico-religioso. En efecto, conocer el origen de un objeto, de un animal, de una planta, etc., equivale a adquirir sobre ellos un poder mágico, gracias al cual se logra dominarlos, multiplicarlos o reproducirlos a voluntad (Eliade, 1991: 11).

Además de la importancia de este conocimiento como poder, el aprendizaje y repetición del mito supone una instrucción, un enseñar al hombre cómo debe comportarse, forzándosele “mágicamente a retornar al origen” (Eliade, 1991: 11). Según Eliade, las sociedades utilizan el mito como técnica para percibir lo eterno y renovarse, permitiendo a las ideas de realidad, valor y trascendencia abrirse paso lentamente (1991: 140). De este modo, como reflejo de un imaginario colectivo, los valores transmitidos en los mitos han evolucionado conforme a las necesidades y el discurso ideológico de las distintas civilizaciones donde se originaban.

Siguiendo a Eliade, la figura femenina, por su capacidad de dadora de vida, juega un papel crucial en todas las culturas que se plantean por primera vez la proveniencia de la propia humanidad. La mujer –en singular- aparece místicamente ligada a la tierra, representándose el parto como una variante de la fertilidad telúrica. Es por ello que las creencias primitivas atribuyen un poder “mágico-religioso” a lo femenino, como representación del modelo cósmico de la Terra Mater o la *Genetrix* universal. Asimismo, señala la existencia de múltiples ritos iniciadores que implican un *regressus ad uterum* (1991: 40) a través de diversos modelos simbólicos. Algunos de estos, que conllevan ceremonias relacionadas con el traspaso de un umbral sagrado o incluso con el hombre o adolescente siendo “devorado” simbólicamente por un monstruo o por la propia tierra, suponen el regreso a las “tinieblas prenatales”, a la oscuridad de esa matriz caótica y terrible que en el mito remite al proceso embrionario.

Por su parte, Bronislaw Malinowski establece la premisa de que el mito, en el marco de su cultura, constituye una realidad vivida, experimentada a través del rito. Evidencia la relación entre palabra, mito, relato sagrado y ritual, que aparecen ligados a la organización social de una tribu o cultura, a sus hechos morales y a su propia actividad práctica (Malinowski, 1995: 23). De este modo, el mito desempeñaría, para las sociedades primitivas, una función sociocultural.

En su estudio a través de varias tribus de tradición matrilineal, este autor pone de manifiesto la existencia de una serie de vínculos entre la magia, la fecundidad (tanto de la mujer como de la naturaleza que provee de alimento) y la sexualidad, sin que conste aparentemente, en algunos de los ejemplos tribales que menciona, una noción de la contribución del varón a la formación de una nueva vida, a pesar de que sí existen tabúes con respecto al sexo y la reproducción (Malinowski, 1994: 89).

### *1.1.3. El estructuralismo*

De acuerdo con el Estructuralismo, el mito se interpreta como un conjunto semiológico que puede ser estudiado descomponiéndose el relato en *mitemas* que plantean los problemas de una sociedad. Dichos mitemas, como analogía con respecto a estructuras lingüísticas tales como “fonema”, “morfema”, etc., sirven para descifrar el significado oculto del mito (Hübner, 1996: 61). El máximo representante de este movimiento fue Claude Lévi-Strauss, quien plantea el análisis de los sistemas de cultura como sistemas de símbolos o representaciones, de los que los mitemas constituyen la “piedra angular”. Lévi-Strauss plantea directamente una relación de similitud entre el mito y el lenguaje musical, como una estructura formada por una serie de elementos básicos que la articulan y se combinan formando varios niveles.

Si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida para luego demostrar que, si bien por un lado la música y por el otro la mitología poseen su origen en el lenguaje, ambas formas se desarrollan separadamente y en diferentes direcciones: la música destaca los aspectos del sonido ya presentes en el lenguaje, en tanto la mitología subraya el aspecto del sentido, el aspecto del significado, que también está profundamente presente en el lenguaje (Lévi-Strauss, 2002: 87).

Así, basándose para su comparación en la lingüística de Saussure y en las teorías de Roman Jakobson, Lévi-Strauss considera el mito como un sistema semiológico, un “metalenguaje” (1990: 88) con una estructura que puede descomponerse en elementos significativos mínimos (los mencionados mitemas), cuyas combinaciones y oposiciones son las que configuran la trama. Desde su punto de vista, el mito, cuya estructura compara con la de una partitura musical, más que ser comprendido, debe ser descodificado, traduciendo lo que está expresado en un lenguaje a la expresión de otro

lenguaje diferente (Lévi-Strauss, 1990: 30). Partiendo a su vez de la línea de Vladimir Propp con respecto a las funciones narrativas, Lévi-Strauss distribuye los mitemas a lo largo de varios ejes: en primer lugar, segmenta los acontecimientos o funciones en sus formas más simples, siguiendo el orden del relato de manera horizontal. Posteriormente, en relación a su significación y a los rasgos comunes con otros mitemas, los agrupa en una serie de ejes verticales. De esta forma, podríamos considerar que “configura un nuevo sistema de referencia temporal sincro-diacrónico” (Gómez García, 1976: 129), en el que cada mitema adquiere nuevas significaciones en su combinación con los demás.

Georges Dumézil, filólogo e historiador, sentó las bases de una nueva mitología comparada, estableciendo su teoría de la trifuncionalidad, que se manifiesta no únicamente en el mito sino en la propia organización social de las civilizaciones. A través de su amplio estudio de los pueblos indoeuropeos, este autor establece que toda agrupación humana, con el fin de sobrevivir, debe atender a tres necesidades esenciales: la administración de lo sagrado (o su equivalente ideológico en las sociedades contemporáneas), la defensa y la alimentación (Dumézil, 2016: 47). El cumplimiento de estas necesidades determina, por tanto, la división social en categorías o clases especializadas en atender a cada uno de estos aspectos: los sacerdotes y reyes, los guerreros y los ganaderos-agricultores. Esta configuración del pensamiento humano, en base a estas tres funciones sociales, modelará también la mitología, la teología, los ritos y la formación de las instituciones (Dumézil, 2016: 19). Las diversas civilizaciones indoeuropeas continuarán desarrollando esta filosofía común a lo largo de la historia, estableciendo e interpretando sus propios relatos y su propia ideología, si bien la existencia de estos niveles funcionales serviría como base

para el asentamiento de una jerarquía de clases que se prolongaría a lo largo de los siglos posteriores.

Influenciado por los trabajos tanto de Dumézil como de Lévi-Strauss, Marcel Detienne establece una genealogía del estudio estructural de los mitos que, según sus propias palabras, se inicia ya desde los griegos, cuando comienzan a plantearse su propia mitología, buscando conceptualizar el pensamiento mítico, en su etapa más madura, a través de una “lógica de las formas” (Detienne, 1985: 8). Resulta destacable cómo Detienne no parte únicamente de la mitología comparada, sino que se apoya en los fundamentos teóricos y los análisis de otros autores, tanto previos como contemporáneos, para reforzar sus propias hipótesis sobre las funciones y estructuras del mito.

En el paso desde el estructuralismo al post-estructuralismo, Jacques Derrida difumina la antigua distinción entre mito y logos, proponiendo la relectura y deconstrucción del discurso dominante, que considera atrapado por el logocentrismo (Derrida, 1998: 79). A través de la revisión de los textos de Lévi-Strauss y del estructuralismo, y cuestionando la aceptación de un significado único y exclusivo que caracteriza como violencia (Derrida, 1998: 80), el filósofo califica como *logocéntrica* a la tradición occidental “por la supremacía que en ella ostenta el Logos, la Voz, la Palabra como presencia metafísica” (Rodríguez Magda, 2004: 43). La estrategia deconstruccionista de Derrida, sus planteamientos en torno al logocentrismo y su cuestionamiento de la lógica binaria tradicional, sentarán las bases para el posterior desarrollo del análisis crítico feminista.

#### *1.1.4. Post-estructuralismo y feminismo*

Desde una perspectiva contemporánea, Roland Barthes realiza un estudio sincrónico del mito, al que define como un *habla* o sistema de comunicación que supone una significación y, ante todo, una justificación de un discurso.

El lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito. (...). El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma. (...) Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales (Barthes, 2005: 199).

Barthes señala la existencia de dos sistemas dentro del mito: la lengua o *lenguaje objeto*, que constituye el lenguaje del que parte el mito para construir su propio sistema, y el mito mismo o *metalenguaje*, que concibe como una segunda lengua en la cual se habla de la primera. En la terminología usada por Barthes, si bien parte de clasificación de signo, significado y significante, existen algunas diferencias remarcables. El significante que se transforma en mito pasa a ser llamado *forma*; el nuevo significado -el mítico-, *concepto*; y todo ello junto conforma la *significación* mítica, es decir, el mito. No remite por tanto al signo, sino a la significación, destacando que el mito, como tal, posee una doble función: “designa y notifica, hace comprender e impone” (Barthes, 2005: 208).

Desde el punto de partida del metalenguaje, Barthes estudia cómo las estructuras de la lengua vinculan la identidad del individuo y lo obligan a definirse a sí mismo, no



solo escogiendo entre los dos polos (masculino y femenino), sino a través de unas pautas fijas marcadas por la lengua: es decir, el estereotipo (Caporale, 1994: 6).

Barthes y Eco definen la “mitificación” como “simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables”, producto de tendencias sociales; en definitiva, de una estructura imaginativa o “memoria simulada” venida luego en real (Mora, 2007: 23).

Jacques Lacan retoma la teoría freudiana del psicoanálisis y la reformula desde su propio enfoque, estableciendo lo que considera los tres registros esenciales de la realidad humana: lo real, lo simbólico y lo imaginario (Lacan, 2005: 15). De acuerdo con esta propuesta, lo real estaría continuamente mediado o intervenido por lo simbólico y lo imaginario. Lacan establece el concepto de lo Otro en referencia al paso de lo Imaginario, periodo pre-edípico de fusión con la madre y concebido como forma primitiva del pensamiento simbólico, a la formación del lenguaje y del sujeto, que da lugar al Orden Simbólico (Rodríguez Magda, 2004: 86). De esta forma, lo simbólico adquiere también un “valor socializado”, sirviendo como referencia para determinado comportamiento (Lacan, 2005: 24).

La conceptualización de lo Otro también aparece en Michel Foucault, quien, en *Las palabras y las cosas* (1997), define la historia del saber como: “la historia de lo Mismo, la identidad, el orden, frente a lo Otro, a la vez interno y extraño que debe conjurar: la locura, la enfermedad, lo irracional” (Rodríguez Magda, 2004: 8). Esta idea, retomada en el marco de los estudios feministas, servirá para puntualizar la consideración de lo femenino como ese “Otro”, en relación con el poder y la historia. De hecho, los planteamientos foucaultianos con respecto al poder y las formas de

resistencia serán ampliamente abordados con respecto a la construcción de la identidad femenina, marginal frente al discurso dominante.

Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope. punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta (Foucault, 2016: 123).

En relación a esta consideración de lo femenino a través del mito y del plano simbólico, es importante detenernos en la teoría de Pierre Bourdieu (1996) y en el concepto de *violencia simbólica*, entendida como un proceso de socialización que tiende a naturalizar un sistema de relaciones jerárquicas de origen cultural por medio de símbolos, imágenes y representaciones denigratorias.

Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza (Bourdieu, 1996: 25).

Para este autor, el poder se conceptualiza a través de sistemas simbólicos (como el mito, el lenguaje, el arte, etc.) basados en la oposición dominante/dominado. Esta premisa se establecerá como punto de partida para el análisis posterior de los mitos femeninos desde un enfoque feminista, a través de las diferentes teorías sobre la opresión basadas en el marco cultural. La violencia simbólica, legitimada y naturalizada a través de estos sistemas, se erige como el mecanismo de control más sutil y efectivo a largo plazo.

El efecto de la dominación simbólica (trátase de etnia, de sexo, de cultura, de lengua, etc.) no se produce en la lógica pura de las conciencias concedoras, sino a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos y que sustentan, antes que las

decisiones de la conciencia y de los controles de la voluntad, una relación de conocimiento profundamente oscura para ella misma (Bourdieu, 1998: 30).

Para Bourdieu, la dominación tiene siempre una dimensión simbólica en el sentido que los actos de obediencia y sumisión son actos de conocimiento (de una estructura) y de reconocimiento (de una legitimidad). La violencia simbólica se instituye por medio de una adhesión del dominado al dominante (Bourdieu, 1998: 28). Partiendo de las propuestas anteriores, este autor evidencia la construcción del mundo social a través de una división sexuada, en la que la visión androcéntrica se impone como neutra para justificar la dominación masculina a través de una enorme estructura o “máquina simbólica” que abarca la asignación estricta de actividades específicas a uno y otro sexo, la distribución y estructuración del espacio, e incluso del tiempo.

El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo y, en primer lugar, al *cuerpo en sí*, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social. La diferencia *biológica* entre los *sexos*, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino y, muy especialmente, la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo (Bourdieu, 1998: 11).

En este marco, Bourdieu evidencia cómo la “consagración simbólica” de los procesos objetivos que intervienen en el sistema mítico-ritual sirven para ratificar estos mecanismos de dominación dentro de un sistema de relaciones interconectadas. Así

pues, señala, cuando el grupo dominado estructura sus pensamientos y percepciones dentro de estas relaciones impuestas, sus actos de conocimiento pasan a ser de *reconocimiento* o sumisión. No obstante, indica la existencia de una “lucha cognitiva” (1998: 14) dentro de estos esquemas de percepción, que permiten al grupo dominado, poniendo como ejemplo a las mujeres, realizar interpretaciones opuestas –o reinterpretaciones- como forma de reafirmación o de resistencia.

Las propuestas teóricas de Bourdieu resultarán especialmente relevantes dentro de los estudios feministas, sobre todo con respecto a su conceptualización del poder. Partiendo de una amplia base teórica, y mediante el cuestionamiento de los criterios ontológicos y epistemológicos del discurso patriarcal, las autoras feministas comenzarán a plantear nuevas propuestas de identificación en relación con lo simbólico, encauzando esa mencionada resistencia femenina hacia una búsqueda del auto-conocimiento y de la auto-definición.

A partir de los años setenta, los movimientos feministas ayudan a crear una conciencia política en la mujer, que contribuye a la aparición de un nuevo discurso de la sexualidad. Desde este punto, y en las décadas posteriores, el campo de investigación se irá ampliando hacia otros aspectos, tales como las dicotomías naturaleza/cultura o doméstico/público. De este modo, la búsqueda del origen de la dominación masculina conduce directamente a señalar la ideología y la cultura como bases de la desigualdad: esto es, remite de nuevo al estudio del mito y del simbolismo presentes en nuestro imaginario cultural, desde el mito del matriarcado hasta la narrativa tradicional (Fernández Poncela, 1998: 81).

Un texto considerado pionero con respecto al cuestionamiento de las dicotomías culturales propuestas en el marco de una sociedad patriarcal es el ensayo de Elizabeth Gould Davis *The First Sex* (1971), que propone la existencia de antiguas sociedades

matriarcales que giraban en torno al culto a deidades femeninas, como sugieren los hallazgos de muy diversas figuras primitivas de distintas civilizaciones (Davis, 1975: 81).

En el mito original, como hemos dicho, incluido el judaico (y, por lo tanto, el del cristianismo, el hijo mayor del judaísmo), hay una Gran Diosa original que crea el universo, la tierra y los cielos, y finalmente crea los dioses y humanidad. Finalmente, ella tiene, partenogenéticamente, un hijo que más tarde se convierte en su amante, luego en su consorte, junto a su sustituto y, finalmente, en la era patriarcal, el usurpador de su poder (Davis, 1975: 68).

En su propuesta, basada en argumentar una originaria supremacía del sexo femenino, Davis invierte el binomio naturaleza/cultura, señalando que la cultura está más relacionada con las mujeres, puesto que ellas proporcionan la paz y el orden, y los varones a la naturaleza, dado el uso que promueven de la fuerza física y de una sexualidad que no pueden controlar. Si bien su metodología ha sido discutida no solo en los sectores más tradicionales de la academia, sino incluso dentro de los estudios feministas, es necesario admitir que supone un transgresor cuestionamiento del orden androcéntrico y una puesta en valor de las capacidades de las mujeres en aras de buscar nuevas definiciones sobre lo que representaba ser mujer frente al pensamiento patriarcal masculino (Simonis, 2012: 136).

Sin embargo, la teoría feminista, como tal, nunca ha sido un fenómeno estático, sino que las clasificaciones y definiciones van surgiendo, retroalimentándose y evolucionando, produciendo en ocasiones amplios debates internos debido a los diferentes enfoques que plantea. Entre las principales polémicas se encuentran, por ejemplo, la oposición inicial de discursos entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia, si bien las diferencias metodológicas entre ambos han permitido la innovación y renovación de sus propuestas. Con respecto a esta cuestión,

Lola Luna (2000), siguiendo a Joan Scott y a su propuesta de deconstrucción, plantea que ambas posturas son interdependientes, no excluyentes.

La dicotomía igualdad y diferencia, plantea una elección imposible y eso es lo que se puede percibir al estudiar los discursos del feminismo, porque las mujeres que hablan desde la diferencia tienen como objetivo final la igualdad, dando un rodeo a través de su propia experiencia como mujeres y por tanto desde la creación de una nueva identidad, mientras las mujeres que hablan desde la igualdad, coinciden en el mismo objetivo, pero al obviar la diferencia pueden dejar de lado la experiencia de ser mujer y lo que ha sido nuestra historia. En el primer caso, la igualdad se busca como superación de la desigualdad y no de la diferencia (Luna, 2000: 28).

Igualmente, existe también en este marco el debate sobre si la crítica feminista debe tomar como punto de partida las escuelas críticas tradicionales (hermenéutica, semiótica, estructuralista, etc.), o si estas están demasiado influidas por el lenguaje patriarcal y se hace necesario encontrar nuevas formas de expresión propia, por ejemplo, a través del *biolenguaje*, tomando como referentes la idea de *l'écriture féminine* de la escuela francesa –término acuñado por Hélène Cixous- o la concepción anglo-americana *writing the body* (Fernández Poncela, 1998: 81). Esta búsqueda de nuevas formas de expresión parte de la idea de que el discurso simbólico en el marco de la cultura occidental, supone el medio a través del cual el varón –blanco, europeo y perteneciente a una clase dominante- conceptualiza el mundo, reduciéndolo a sus términos y hablando “en lugar de todo y de todos, incluidas las mujeres” (Jones, 1981: 248).

En el ámbito del feminismo de la igualdad se enmarca la “primera generación” de las propuestas metodológicas para el análisis crítico feminista. Así, reivindica un cambio de perspectiva en los roles socio/sexuales determinados por la política y la

cultura, con especial énfasis en el derecho a la educación y al trabajo igualitario de las mujeres, así como el acceso de estas al orden simbólico.

Por su parte, el feminismo de la diferencia, más vinculado a los saberes y tradiciones femeninos, surge principalmente en clave filosófica y psicoanalítica. Su máxima representante, Luce Irigaray, reformula y unifica con la crítica feminista el concepto de diferencia establecido a través de Deleuze (2006) y Derrida (1998). Partiendo del análisis de Lacan sobre el orden simbólico, esta autora analiza la exclusión de las mujeres de dicho orden, frente al que son definidas como “lo otro” o lo “no-idéntico”. Irigaray se sirve de la mimesis paródica de los teóricos masculinos, criticando la consideración freudiana y lacaniana del falo como un “significante privilegiado”, que considera monolítico y restrictivo. A través de la crítica al falogocentrismo, basado en un imaginario “cuya morfología es el cuerpo masculino” (Cardenal, 2012: 357), Irigaray cuestiona la representación del cuerpo de las mujeres, ceñido a la función que le asigne la sexualidad masculina. Establece y celebra la estrategia de un lenguaje femenino, un “parler femme” pluralista, a través de la sexualidad de las mujeres, que de este modo pueden hablar como sujetos.

Al igual que Irigaray, también Julia Kristeva y Hélène Cixous desarrollan teorías sobre la subjetividad y el lenguaje con el fin de deconstruir el orden simbólico patriarcal, caracterizado por el falogocentrismo y por marginar lo femenino y maternal bajo la Ley del Padre (Russell, 2000: 41). Para Cixous, la escritura femenina, cuya corporalidad ha sido tradicionalmente rechazada por el modelo logocéntrico masculino, es libidinal y metafórica, estableciendo así el concepto de *l'écriture féminine* a través del cuerpo. Esta escritura femenina, para la que crea el término “sextos”, combinando las palabras *sexo* y *textos*, supone la exploración del “continente negro, que no es negro ni inexplorado” (Cixous, 1995: 21), como metáfora de una

colonización del cuerpo femenino y de las dicotomías culturales tradicionales: oscuridad frente a blancura, mujer frente a varón.

La experiencia femenina se relaciona directamente con su propia forma de constituirse a través de la subjetividad y la transgresión: al expresarse con su cuerpo, aceptando la parte más indisciplinada y más apasionada de sí misma, materializa carnalmente su pensamiento; es decir, *inscribe* lo que dice (Cixous, 1995: 55). Al escribir, la mujer desafía el discurso falocéntrico y la posición que este impone sobre ella; es decir, el silencio. Al romper este silencio a través de su voz, de su cuerpo, Cixous exalta la palabra femenina y la entronca con una fuerza atávica que proviene directamente de la línea materna.

Por su parte, Kristeva se centra en la relación pre-edípica entre la madre y su bebé, estableciendo un lenguaje que denomina el “*chora* semiótico” como un lenguaje pre-verbal basado en pulsiones y sensaciones que posteriormente la Ley del Padre reprime y envía al ámbito de lo subconsciente, bajo el orden simbólico de la categorización, la jerarquización y la abstracción. Esta propuesta aparece en su obra *La révolution du langage poétique* (1974), en la cual, tomando la lingüística y el psicoanálisis como puntos de partida, señala que, tras el orden de lo simbólico y el lenguaje, subyace lo semiótico ligado a lo materno (Guerra, 2007: 53). Dicha modalidad simbólica del lenguaje femenino, sin embargo, supone para Kristeva un lugar de “significaciones compartidas”, de definiciones necesarias para que exista un equilibrio entre consciente y subconsciente (Russell, 2000: 48). En palabras de Jones (1981: 249), Kristeva contempla el discurso semiótico “as an incestuous challenge to the symbolic order, asserting as it does the writer’s return to the pleasures of his preverbal identification with his mother and his refusal to identify with his father and the logic of paternal discourse”.



Frente a las propuestas de análisis anteriores, vinculadas al feminismo de la igualdad y de la diferencia, una tercera fase en el desarrollo de la crítica feminista se basa en superar la oposición dicotómica y esencialista de los géneros, dado que los considera un producto de la construcción cultural dominante. Dentro de este marco, Elaine Showalter propone en *The new feminist criticism* (1985) que la crítica literaria feminista debe estudiar a la mujer a nivel de creadora, sugiriendo la ginocrítica como modelo de análisis; a través de esta pretende vincular el trabajo feminista y la crítica literaria en el marco de un proceso histórico que permita estudiar a las escritoras como “grupo aparte”. Para llevar a cabo este proceso, la propuesta se basa en tomar en cuenta las condiciones históricas, sociales y culturales que hayan podido determinar la literatura femenina. A partir de esta idea puede ampliarse el objetivo de la ginocrítica hacia la inclusión de puntos de vista de todos los grupos oprimidos y excluidos, pero otorgando siempre especial importancia al papel de las mujeres en estos grupos. Para lograr hacer visible la escritura de las mujeres, se pretende llevar a cabo una propuesta crítica que analice y desvele las mitologías establecidas sobre lo femenino, así como los estereotipos con los cuales se identifican las relaciones de género, que a su vez determinan actitudes de la cultura y las normas de una sociedad.

Adrienne Rich (1972: 18) define la revisión, el acto de mirar hacia los antiguos textos con una renovada visión crítica, como un “acto de supervivencia” por parte de las mujeres. Para Rich, conocer los supuestos y figuraciones atribuidos a lo femenino representa la primera vía hacia el auto-conocimiento, que en el caso de las mujeres implica parte de un proceso no solo de búsqueda de una identidad propia, sino también de rechazo de la hegemonía masculina. Esta idea conecta con la consideración de Michel Foucault (2016: 57) “donde hay poder, hay resistencia”, que evidencia la correlación entre las relaciones de poder y la multiplicidad de puntos de resistencia. A

través de esta reciprocidad, y regresando al planteamiento de Rich, leer y revisar el corpus textual desde la crítica feminista es clave para comprender cómo viven y han vivido las mujeres a lo largo de la historia, cómo son imaginadas, y cómo el propio lenguaje puede ser tanto una trampa como una herramienta de liberación. Para Rich, a pesar de haber criticado la propuesta de Elizabeth Gould Davis como carente de objetividad y rigor, no deja de ser reseñable su importancia por presentar una “contraimagen” de la mujer y defendiendo los valores y capacidades femeninos en el marco de una sociedad patriarcal, llegando a considerar a esta autora -apunta Simonis- como “la primera constructora feminista de mitos”, puesto que dicha construcción responde a un deseo y a una necesidad (Simonis, 2012: 142).

Esta necesidad de cuestionar el discurso androcéntrico del mito se basa principalmente, como mencionábamos, en la crítica a cómo estos refuerzan los cimientos de la estructura patriarcal al rechazar la actividad sexual femenina que no esté ligada a la reproducción biológica, al tiempo que relegan a las mujeres al ámbito de lo doméstico y privado, con el fin de proteger su propia descendencia patrilínea. Al configurarse los roles sociales a través del orden simbólico dominante, las conductas que no se correspondan a las preestablecidas tienden a ser “penalizadas” (Beteta, 2009: 167). Tal legitimación de la dominación masculina encierra a las mujeres en rígidos estereotipos enfrentados, promoviendo el ideal femenino de sumisión y convirtiendo en monstruos, brujas, prostitutas y pecadoras a todas aquellas figuras que no se ciñan a dicho ideal. De esta forma, el discurso patriarcal establece una relación simbólica directa entre la sexualidad de las mujeres y el “monstruo femenino”. Así, el doble estándar moral permite la plena y absoluta libertad sexual de los varones, mientras que la de las mujeres es censurada, constreñida y estigmatizada, a la vez que temida. En palabras de Hélène Cixous:

Ellos dicen que hay dos cosas irrerepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte; ¡se excitan de espanto!, ¡por sí mismos!, necesitan tenernos miedo (Cixous, 1995: 21).

En este ámbito, cabe destacar la consideración de Rosi Braidotti (2005: 242), de que tanto lo femenino como lo monstruoso son signos de una diferencia negativa, mediante la cual el grupo dominante se nutre de aquello que excluye, ayudando a definir la “normalidad” frente a lo que llama la “diferencia devaluada”.

En su ensayo *Gyn/ecology*, Mary Daly (1991: 35) señalaba ya la importancia de “romper” con estos códigos patriarcales, a través de la reconstrucción etimológica de términos relacionados con lo femenino, así como rescatando y re-definiendo a las mujeres del mito en lo que llama el proceso de “myth-breaking” y “myth-making”. Partiendo de esta idea, invierte la carga negativa de determinadas imágenes femeninas, denostadas por el mito tradicional, para reivindicar su valor. Así, las viejas brujas, las hechiceras, arpías, “solteronas” y otras representaciones de la misoginia en la cultura y la literatura se convierten en referentes positivos por medio de esta táctica de reformulación.

Este cambio de significado es puesto en valor por Alicia Ostriker a través de la consideración de las mujeres, y en concreto de las escritoras, como “ladronas del lenguaje” o “*female Prometheuses*”, en un marco en el que el lenguaje está codificado por y para el privilegio masculino -lo que Adrienne Rich llama “el lenguaje del opresor”-, y que por lo tanto silencia la experiencia de las mujeres o resulta inadecuado para que esta pueda ser descrita (Ostriker, 1982: 69). Frente al reto de explorar el yo femenino mediante un lenguaje o un habla de los que las mujeres puedan apropiarse, Ostriker propone el análisis de los escritos “ginocéntricos” de diversas autoras del

panorama poético estadounidense, examinando cómo adaptan imágenes y términos tradicionales a sus propias necesidades y experiencias, cambiando el significado para redefinirse a ellas mismas y, en consecuencia, a su propia cultura. Para esta autora, el núcleo principal de la revisión mítica, que llama “revisionist myth-making”, es el desafío de los estereotipos de género y de las convenciones sociales y literarias (Ostriker, 1982: 74).

En este marco, el planteamiento desde los feminismos del papel que ocupa la mujer en la cultura, tanto el establecido como el que le ha sido negado, abre nuevas vías de estudio, recuperando y replanteando el análisis del elemento femenino en el ámbito de los mitos. Estas líneas de estudio conducirán a un nuevo repunte de trabajos basados en el concepto de la Diosa y, consecuentemente, de los matriarcados y del señalado debate sobre la existencia o no de una primigenia sociedad matriarcal en los albores de las civilizaciones.

En su estudio sobre los discursos en torno a la Diosa, Angie Simonis (2012) señala la confluencia de dos principales corrientes distintas en las que se fundamenta todo el corpus actual con el que contamos en este campo de investigación. Por una parte, indica la presencia de una corriente más racionalista, que aborda el mito de la Diosa como una “pista” directamente entroncada con la búsqueda de esa primigenia sociedad –matriarcal o matrística, ampliamente sometida a discusión-, y que parte de disciplinas tales como la arqueología, la historiografía o la antropología. Por otra parte, una segunda corriente pone directamente el foco en el estudio del mito, proponiendo un modelo de pensamiento diverso al racionalista, que parte a su vez de las teorías junguianas sobre arquetipos y que gira en torno a la idea de la Diosa como “instrumento catalizador de un cambio de conciencia”, tanto espiritual como social (Simonis, 2012: 132). En la actualidad ambas corrientes aparecen fundidas y

entremezcladas en una perspectiva multidisciplinar –y, pudiéramos añadir, multinivel– en aras de construir un discurso genuino y original, “marginal a la vez que masivo”, que dé cabida a la diversidad a través de aunar “lo feminista, lo femenino, lo indígena, lo ecológico, lo sagrado, lo revolucionario, lo transformador, lo psicoterapéutico, etc.” (Simonis, 2012: 132).

Desde nuestra actual línea de pensamiento, a la hora de afrontar el estudio de estos discursos, resulta inevitable aludir al concepto de la “encrucijada” que Julia Kristeva propusiera en su ensayo *Poderes de la perversión* (2004) con respecto a los tabúes y Al cuerpo femenino y que, como podremos comprobar, resulta una imagen recurrente en diversos mitos y narraciones en los que siempre aparece el elemento femenino. Como cruce de caminos, como lugar de confluencia, esta encrucijada resulta, a nuestro parecer, un perfecto símbolo sobre lo que supone actualmente el estudio de estos discursos desde una perspectiva feminista, transversal e inclusiva, que aglutina en sí los enfoques y narrativas contruidos en los márgenes, tan diversos como las múltiples caras atribuidas al mito de la Diosa. Es por ello que, en las páginas que siguen, nuestro análisis partirá precisamente de esta encrucijada entre propuestas y enfoques, destinadas no ya únicamente a la evolución de un mito, sino a la comprensión de las diversas construcciones que se alzan en torno a él: las estrategias de dominación y las estrategias de subversión.

## **1.2. La usurpación de la Diosa Madre como primera forma de violencia simbólica**

Una vez examinadas las diversas propuestas teóricas sobre el análisis y la interpretación del mito, así como el papel que desempeña lo femenino en el propio desarrollo mítico, podemos considerar una serie de elementos trascendentales a la hora de comprender cómo surge el monstruo femenino que nos ocupa. Partiendo de las ideas cercanas a la existencia de una sociedad matriarcal o ginocéntrica, o considerando, al menos, la fuerte presencia del elemento femenino en los cultos de las primeras civilizaciones, resulta llamativa la evolución que se produce desde esta figura maternal y nutricia, hasta el amplio corpus de figuras temibles vinculadas a la oscuridad y al mal. Según González Ovies “el género femenino, en los albores de la humanidad no desempeña otro papel, según testimonian pasajes, sino el de encarnar la fuerza del mal” (González Ovies, 1994: 382).

No obstante, antes de profundizar plenamente en el proceso de creación del monstruo, la gran pregunta que se nos plantea es cómo se produce la pérdida del poder de la divinidad femenina. Para Ortiz-Osés, el punto de partida se establece en la clara diferenciación entre la religiosidad preindoeuropea basada en el matriarcalismo y la indoeuropea en el patriarcalismo, sirviendo ambas como reflejo simbólico entre una civilización agraria y otra ganadera (Ortiz-Osés, 1993: 68), de cuyo enfrentamiento, como se desarrollará a continuación, terminará originándose el amplio imaginario del monstruo femenino.

La ausencia -o neutralización- de símbolos femeninos dotados de poder en las sociedades patriarcales se muestra como una evidencia de la relación entre la división sexual del trabajo y la dimensión simbólica, en la que aparecen establecidas las determinadas funciones sociales de cada género (Verdú, 2012: 66). En palabras de Peggy Reeves, podemos considerar que “a partir de las proposiciones con las que un

pueblo codifica su identidad social y religiosa podemos inferir el plan históricamente aprobado que estructura las relaciones entre los sexos” (1986: 19). Siguiendo esta propuesta, que la antropóloga defiende a través de casos de estudio de distintas culturas para demostrar la relación entre los símbolos religiosos y el orden social, resulta inevitable remitir a los múltiples estudios sobre las representaciones de lo femenino en la época prehistórica, que han sido abordadas tanto desde la perspectiva de la existencia de un culto generalizado a una Diosa Madre común, como –pero no excluyente- evidencia del protagonismo femenino en la vida social, como encargada de la renovación de la especie a través de la maternidad (Verdú, 2012: 68).

Lo que sí sabemos con certeza, con respecto a estos estudios, es que desde las sociedades primitivas desde el Paleolítico nos ha llegado un importante legado iconográfico cuyas características recurrentes implican una inevitable carga simbólica (Casanova, 2005: 62). Entre estos hallazgos, las abundantes figuras dotadas de atributos femeninos y catalogadas originariamente como “venus”, encontradas a lo largo de toda Europa y dotadas de elementos comunes entre sí, evidencian, lejos de ser fruto de la casualidad, la existencia de una tipología o “género” determinado, que persigue por tanto una finalidad concreta y tiene relación con algún aspecto de la vida y creencias de sus creadores (Casanova, 2005: 64). Las interpretaciones acerca del auténtico significado de estas figuras, como decíamos, son numerosas, pero nos permiten arrojar luz sobre la importancia de la presencia femenina a lo largo de estas etapas primitivas.

Un importante estudio sobre las representaciones de estas “venus” de la Europa prehistórica y sus funciones en relación a la Diosa y la naturaleza es el llevado a cabo por la arqueóloga Marija Gimbutas (1921-1994), que señala la pervivencia de una serie de rasgos comunes en las simbologías de las diosas de culturas posteriores que ya se

reflejaban en las imágenes paleolíticas y en la construcción de una gran deidad materna, que posteriormente será desplazada con el asentamiento de las civilizaciones patriarcales. En su investigación, Gimbutas (1996: xviii) establece que existe una “hibridación” entre las mitologías indoeuropeas y pre-indoeuropeas que debe ser tomada en cuenta, señalando una distinción entre las diosas primitivas (las “venus”) y las heredadas de la tradición de la vieja Europa, fruto del destronamiento oficial de las primeras, la hibridación y la inclusión del elemento celestial masculino.

Al analizar las asociaciones simbólicas en relación a estas figuras prehistóricas, Gimbutas propone que estas pueden ser agrupadas en una serie de grupos o temas significativos e interrelacionados, que ella divide entre “lo que da vida”, con símbolos centrados en la representación de genitales femeninos y formas esquemáticas relacionadas con el elemento acuático; “la tierra renovadora y eterna”, con formas de animales como serpientes o pájaros, en ocasiones antropomorfizados bajo una apariencia femenina, y símbolos relacionados con la fertilidad y la abundancia; la “muerte y regeneración”, que explora imágenes de carácter más feroz o nocturno, pero siempre con elementos de la naturaleza ligados a la idea de regeneración o renovación; y “energía y movimiento”, que agrupan representaciones naturales como las serpientes o el árbol de la vida con otras imágenes más abstractas, dotadas de cierto carácter de *hieroglifo* (Gimbutas, 1996: xxiii). Estas antiguas iconografías y sus significados se verán posteriormente repetidas o reformuladas en la evolución de la imagen de las divinidades femeninas, permitiendo en determinados casos reconocer el origen primitivo de las diosas ya instauradas en el orden simbólico patriarcal.

Entre estos estudios sobre las raíces de las diosas también resulta especialmente interesante la monumental obra de la escritora y académica Riane Eisler, *El cáliz y la espada* (1987), también citada por Gimbutas, que propone reexaminar la sociedad



humana desde una perspectiva genérico-holística, surgida como resultado de una nueva teoría de la evolución cultural, a la que denomina, de hecho, *teoría de la transformación cultural*. Para Eisler, resulta lógico, según indica, que la más primitiva representación humana del poder divino sea femenina, al haber observado los seres humanos que la vida emerge del cuerpo de la mujer. Sería por ello natural la imagen del universo como una Madre de cuyo vientre emerge la vida, y al cual se retorna tras la muerte para volver a nacer, como se observa en los ciclos vegetales. Argumenta, pues, que una sociedad con tal imagen del poder que gobierna el universo pudiera haber tenido una estructura social diferente a aquellas sociedades basadas en el culto a un Padre divino armado con la espada o el relámpago. Eisler señala que la mayoría de mitos de distintas culturas se remontan a una era más remota, armoniosa y pacífica, en la que mujeres y varones convivían en armonía entre ellos y la naturaleza, antes de la aparición de una deidad masculina que decretara la subordinación de las mujeres. Por ejemplo, el *Tao Te Ching* chino describe el *yin* o principio femenino antes de estar gobernado por el masculino o *yang*. Hesíodo, por su parte, narra la existencia de una “raza dorada” basada en la paz y la fertilidad, antes de que una “raza inferior” introdujera al dios tonante.

Según Eisler, las imágenes del arte prehistórico, señalando la idea del universo como una “Madre que lo da todo”, perviven en diversas deidades y alcanzan una nueva formulación en el culto mariológico cristiano, que aún conserva elementos similares con los cultos místicos de la Antigüedad en torno a la relación de una Madre divinizada con su hijo (o a veces hija, en el caso de Deméter y Koré).

No obstante, Eisler apunta que estas sociedades arcaicas no tenían por qué estar basadas en la dominación femenina, sino en la igualdad. De esta manera, más que discutir la existencia de una sociedad matriarcal equiparable a una patriarcal en cuanto

a sistemas de jerarquización y dominación, el modelo social que se infiere a través de esta fuerte presencia simbólica de lo femenino es, más bien, matrilineal o matrifocal.

Además del prestigio simbólico atribuido a las mujeres durante el Paleolítico, la introducción del ciclo agrícola y sus consecuencias en la vida y la mentalidad del ser humano durante el Neolítico refuerzan esta relación entre la fertilidad femenina y la de la naturaleza. Junto a la percepción temporal “basada en los ritmos agrícolas” (Casanova, 2005: 76), la comprensión de la muerte y la posterior regeneración como partes del ciclo de la naturaleza terminarán asociándose a lo femenino, dada la importancia del papel de las mujeres durante los comienzos de la agricultura. Además de la fuerte presencia de mitos en los que son las mujeres o diosas las que enseñan la agricultura a la humanidad, reforzando la importancia de este rol femenino, la mujer está directamente asociada a los alimentos, no solo por encargarse de su cultivo y de su preparación, sino por la propia función nutricia de sus cuerpos, que también constituyen una fuente de vida y de alimento (Downing, 2010: 22).

La fecundidad de la tierra y la fuerza creadora de la mujer se asimilan en las culturas primitivas, asumiendo que la tierra “auto fecundada” y el principio femenino, por tanto, es lo único capaz de generar vida. Esta creencia sienta la base para la personificación de una Tierra Madre que crea y concibe sin ayuda, estableciéndose el concepto de *partenogénesis* que se repetirá en mitologías y cosmogonías muy diversas. Encontramos restos de tales ideas arcaicas en los mitos de partenogénesis de las diosas mediterráneas. En el poema cosmológico mesopotámico *Enuma Elish*, existió en el origen una diosa madre, llamada Nammu, única e inmensa, concebida como un gran universo vivo que por sí misma genera el mundo conocido, creando la primera pareja e inaugurando así una serie de dioses que conformarán el cosmos. Resulta similar el relato de la diosa primigenia de origen pelasgo que posteriormente se asentará en el

imaginario clásico como la oceánide Eurínome, nombre con el cual ha llegado hasta nuestros días. Según el mito, esta deidad, que flota completamente sola en los mares abisales, comienza a bailar sobre las aguas en busca de un espacio sólido en el que asentarse, concibiendo durante su danza, también por partenogénesis, a una gigantesca serpiente macho, Ofión, que se convertirá en su compañero y con quien engendrará el mundo. Después, debido a la arrogancia de este, acabará expulsándolo de su lado (Martínez De la Torre, 2010: 103).

En Grecia, según la *Teogonía* de Hesíodo, Gea (la Tierra) parió a Urano, “un ser semejante a ella misma, capaz de cubrirla por entero” (*Teogonía*, 126 ss.). El hecho de que otras diosas griegas procrean también sin la ayuda de los dioses, es la expresión mítica de la autosuficiencia y de la fecundidad de la Tierra-Madre. Según Mircea Eliade (1998: 40) tales concepciones míticas responden a las relativas creencias de la fecundidad espontánea de la mujer y a sus ocultos poderes mágico-religiosos, que ejercen una influencia decisiva sobre la vida de las plantas.

De acuerdo al planteamiento de Eliade, el matriarcado está vinculado al descubrimiento del cultivo de las plantas alimenticias por parte de las mujeres, que fueron las primeras que las cultivaron. Por tanto, era natural que pasaran a ser las propietarias del suelo y de las cosechas. El predominio social de la mujer y su prestigio mágico-religioso, tienen como modelo cósmico el de la figura de la Tierra-Madre. La unión simbólica entre la tierra “feminizada” y la mujer-madre “sacralizada”, en este sentido, fomentarían la aparición de una consciencia religiosa en la que, muy posiblemente, la primera divinidad o abstracción de un poder superior habría sido una mujer (Casanova, 2005: 76).

Se infiere de este marco que, originariamente, al no conocerse en plenitud las causas fisiológicas de la concepción y el propio papel del varón en ella, el padre no

habría podido reconocer a sus hijos como tal y la unión entre los hombres se daría a través de la matrilinealidad. La toma de consciencia de este proceso se señala como una de las causas por las que el varón reivindicará posteriormente su propio papel en los mitos etiológicos, a través de la creación de una hierogamia o unión sagrada en la que lo masculino se asociaría con el principio uránico –el cielo-, unido a lo telúrico –la tierra- (Casanova, 2005: 77). Este tipo de narraciones van unidas, a su vez, a un cambio de mentalidad mediante el cual, al comprender la importancia de la fecundidad –tanto de la mujer como de la naturaleza- en la subsistencia humana, se produciría el intento de apropiación por parte del varón de esta capacidad creadora. Como veremos a continuación, para ello era necesario neutralizar o deslegitimar la presencia de este poder femenino. Será a partir de este momento cuando, según indica Lerner (1990: 89), comenzarán a consolidarse los cimientos de la dominación patriarcal.

En algún momento aún por precisar durante la evolución agrícola, unas sociedades que la investigación de Lerner considera relativamente igualitarias, con una división sexual del trabajo basada en las necesidades biológicas, habrían ido paulatinamente dando paso a unas sociedades significativamente más estructuradas, en las que tanto la propiedad privada como el intercambio de mujeres, basado en el tabú del incesto y la necesidad de establecer una exogamia, eran comunes. Las primeras sociedades fueron a menudo matrilineales y matrilocales, mientras que las últimas sociedades de este período ya eran predominantemente patrilineales y patrilocales. Puntualiza Lerner que no existen en ningún lugar pruebas de un proceso contrario, que pase de la patrilinealidad a la matrilinealidad. Así, las sociedades más complejas ya no presentaban únicamente una división del trabajo basada en las diferencias biológicas, sino también en las jerárquicas y en el poder de algunos varones por encima de otros y, en especial, sobre todas las mujeres. Varios especialistas han concluido, como señala

la autora, que este cambio estaría estrechamente ligado a la formación de los primeros estados arcaicos (Lerner, 1990: 89).

Como parte de este proceso de deslegitimación, nos resulta especialmente relevante, como objeto de nuestro estudio, cómo el pensamiento patriarcal se apodera de lo que podríamos considerar la “cara oscura” de la Diosa Madre para releerla como una amenaza al orden establecido, y condenarla posteriormente a un exilio fuera de los límites de lo racional y del Bien. Como anota Christine Downing (2010: 24), la propia imagen de la diosa, al estar relacionada con los ciclos de la naturaleza, posee un aspecto destructor que es indesligable su propia faceta creadora, en aras de poder mantener el funcionamiento de estos ciclos. De esta manera, “la diosa que alimenta es también la que devora”, como parte de un principio regenerador que aglutina la vida y la muerte, la abundancia y la escasez:

Las diosas de la fertilidad son, así, diosas del mundo subterráneo, del reino de la muerte. Morir es volver a la madre receptiva, generadora. La tierra es útero: el entierro se realiza en posición fetal. Cuando se concibe el mundo en términos cíclicos, la muerte es el preludio del renacimiento. Las diosas del mundo subterráneo son las diosas del reino del alma. El mundo subterráneo y el inconsciente son análogos. La diosa nutre no solo la vida física sino la vida del alma. El renacimiento no se entiende como el regreso de lo mismo sino como metamorfosis, como consciencia transformada (Downing, 2010: 24).

Esta asociación, que continúa desplegando la unión entre lo femenino y la naturaleza, se unirá al pensamiento dicotómico de la cultura frente a la naturaleza, el bien frente al mal, la luz y la oscuridad, la razón y el caos. La ambivalencia de la diosa en este sentido, contemplada desde la mirada androcéntrica, generará monstruos. El temor a este poder personificado a través de lo femenino se une al rechazo de las culturas más primitivas desde el avance de las civilizaciones, provocando que esta

concepción de la diosa primigenia se vea relegada al ámbito de lo irracional, y posteriormente releída como algo que debe ser temido, rechazado y destruido por el nuevo orden de la razón y la civilización. No obstante, con respecto a esta irracionalidad ligada al principio femenino, Eisler (2008: 125) defiende la existencia de un orden dentro de este poder creador y supremo de la Diosa Madre, a pesar de la ruptura que el pensamiento androcéntrico propone en relación a la cosmovisión primitiva, envolviéndola en una apariencia de caos e irracionalidad.

El pensamiento filosófico y “científico” griego, ya desde los pre-socráticos, propone una serie de ideas y conceptos desde los que abordar la realidad y el mundo, como la inteligencia total e infinita regidora del universo propuesta por Jenófanes, la presencia del elemento acuático y los ciclos naturales como origen de la vida de Tales, o el equilibrio esencial basado en las tensiones entre pares y entre opuestos expresado por Anaximandro, Zenón o Empédocles. Reseña Eisler (2008: 81) la paradoja de que estos conceptos se enmarcan en el ideario de una sociedad “androcática”, ligada al desarrollo político y social del mundo antiguo, cuando la mayoría ya están presentes en el imaginario anterior.

La filosofía griega, en su intento racional de entender la naturaleza a partir de un principio en el que se fundamenta, llamado *arjé*, tomó como modelos los mitos cosmogónicos de Grecia arcaica que a su vez son reformulaciones y extensiones racionalizadas de los mitos del origen del mundo de otras civilizaciones como Egipto y Babilonia. En ellas se afirma que originariamente existió un caos primordial que se identifica con la materia primigenia de filósofos como Tales de Mileto o Anaximandro y que influyó en autores como Homero y Hesíodo. Como mencionábamos previamente, la *Teogonía* de Hesíodo posee similitudes con el *Enuma Elish*, señalando a este respecto Diana Toledo que incluso las etapas principales ambas narraciones son

casi idénticas, abarcando una serie de episodios comunes “desde que en el origen existió una masa de materia indeterminada hasta la sublevación de la justicia del dios que mantiene el orden del mundo, sea en un caso Zeus y el otro Marduk” (Toledo, 2011: 61).

La influencia de otras mitologías en el relato cosmogónico griego aparece también reflejada en *La Odisea*: “Algunos dicen que los dioses y todas las criaturas vivas se originaron en la corriente de Océano, que envuelve al mundo, y que Tetis fue la madre de todos sus hijos” (Homero, II, XVI, 201). El mito recogido por Homero acerca del elemento acuático original y a una madre oceánica arcaica nos remite, inevitablemente, a la idea de las aguas primordiales encarnadas por Tiamat en la tradición mesopotámica, así como al mito pre-helénico de la diosa Eurínome.

Las aisladas referencias de Homero a Océano como origen de todas las cosas parecen concluir que esta imagen es una probable alusión a ideas mitológicas de origen no griego. En las versiones babilonias y en algunas de las egipcias se consideraba que la tierra estaba en estado de desecación o de emergencia en medio de las aguas primigenias” (Kirk y Raven 1994: 33).

La presencia recurrente del agua es subrayada en numerosas investigaciones, que extienden esta asociación a las fases lunares y a otra serie de motivos que enlazan tanto con la fertilidad y el origen como con la muerte. No es extraño que, en las representaciones iconográficas más primitivas de la diosa, esta aparezca a menudo vinculada con algún símbolo acuático. Tal y como señala Mircea Eliade,

En muchas religiones las aguas son los cimientos del mundo entero. Principio de lo indiferencial y de lo virtual, fundamento de toda manifestación cósmica, receptáculo de todos los gérmenes, las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven, por regresión o por cataclismo (Eliade 2001: 178).

El agua primordial se asocia con la vida que emerge de las profundidades del caos, por lo que es al mismo tiempo objeto de temor y veneración. Esta idea con respecto al simbolismo general de las aguas es recogida también por Cirlot:

El océano simboliza el conjunto de todas las posibilidades contenidas en un plano existencial. Del aspecto se puede deducir el carácter positivo (germinal) o negativo (destructor) de tales posibilidades. Por ello, el océano expresa una situación ambivalente; como creador de los monstruos es la perfecta morada abisal, la fuente caótica de donde aún emergen lo inferior (. . .) Por esta razón los monstruos marinos exponen una situación cósmica de estrato más bajo que la de los monstruos terrestres; por esta causa las sirenas y tritones aluden a una infraanimalidad” (Cirlot 2007: 344).

Otras iconografías abstractizadas evidencian esta presencia, como las líneas zigzagueantes de representaciones artísticas primitivas, en forma de *m* o de *w*, utilizadas a menudo para representar el agua y acompañadas en muchas ocasiones de la figura de una mujer o de órganos genitales femeninos. En el ámbito lingüístico-semántico pueden encontrarse más evidencias en esta relación entre lo materno y el agua al analizar la presencia de este signo *M* y su correspondiente fonema *ma*, como base de la palabra *madre* con raíces en distintas lenguas, como la palabra árabe *agua* (*wa*), o los términos para designar a la *madre* en latín (*mater*), o en la lengua celta (*amma*) (Caridad Arias, 2016: 54). Así, la Diosa, a la vez monoteísta y politeísta en su carácter infinito dividido en advocaciones, encarna la entidad regidora y universal; el agua primordial está presente también en los antiguos cultos, y la dualidad de muerte y vida que representa –y que aúna en ella misma, como doncella y como madre-, representa la oposición, pero también la confluencia, de las fuerzas esenciales de la naturaleza.

A través de Bourdieu (1996) y los estudios feministas posteriores, es necesario destacar de nuevo la asociación de lo femenino con el caos y la irracionalidad como



parte de la justificación de la cultura patriarcal para establecer sus diversos mecanismos de control sobre la sexualidad y el cuerpo femeninos (Lerner, 1990: 82), derrocando de este modo el poder simbólico de la diosa madre y convirtiendo las diferencias anatómicas y biológicas entre lo masculino y lo femenino en la “base sobre la que legitimar unas relaciones sociales asimétricas” (Beteta Martín, 2016: 40).

De hecho, Celia Amorós resalta que, en sí misma, la propia asociación mujer-naturaleza, como concepto “social e ideológicamente construido desde las definiciones que la cultura se da a sí misma” (Amorós, 1991: 34), no puede derivar únicamente de la proximidad a la vida y la capacidad gestora de ambas, ni tampoco solo como respuesta al simbolismo propio de un inconsciente junguiano, sino que también responde a un proceso consciente de racionalización y legitimación de la opresión. De esta manera, la configuración de la naturaleza en algunas cosmogonías míticas bajo la forma de un caos originario que debe ser reestructurado, a través de la cultura, asociada específicamente a lo masculino, se establece y justifica unas pautas de dominación que se perpetúan a través de la ideología y el discurso patriarcal.

En esta línea, es necesario recurrir también al concepto de Durkheim, reformulado por Serge Moscovici (1979) de la representación colectiva, para señalar la existencia de una *representación social*. Si bien ambas parten de imágenes que cristalizan en sí una serie de significados, esta última difiere de la colectiva en no ser únicamente un producto mental, sino una construcción simbólica, entendida como un fenómeno que conlleva “maneras específicas de entender y comunicar”, y que necesita ser descrito y explicado (Moscovici, 1979: 28). De esta forma, Moscovici considera las representaciones sociales como equivalentes actuales “a los mitos y sistemas de creencias de las sociedades tradicionales”, cuya finalidad es “la integración, la legitimación, la dominación y la manipulación de la vida práctica” (Casanova, 2005:

22). Asociadas a los conceptos de ideología y mentalidad, las representaciones sociales contribuyen a crear y fomentar la impresión de pertenencia del individuo a una comunidad o cultura específica, legitimando las interacciones que se producen en este marco. Esta idea nos permitirá entroncar con las representaciones e imágenes de lo femenino que perduran en la sociedad patriarcal, provenientes de arquetipos establecidos en función de su sexualidad.

La propuesta de Eisler también señala que bajo la diversidad de la cultura humana subyacen dos modelos básicos de sociedad: el dominador, basado en la jerarquización de una mitad de la humanidad sobre la otra, y el solidario, en el que las relaciones sociales se basan principalmente en el principio de vinculación, y en el que la diversidad no está equiparada ni a inferioridad ni a superioridad. Apunta que el curso original de la evolución cultural humana fue hacia la solidaridad, si bien tras un período de encrucijada en la prehistoria de la civilización occidental se produjo un importante cambio en la organización social, en aras de una estructura basada en la dominación y en el “poder de quitar la vida antes que darla” (Eisler, 2008: XXVI).

De esta forma, el orden tonante y combativo de los antiguos dioses reemplaza y se apropia de elementos ya existentes, a través de un cambio en el discurso mítico, que justifica la dominación masculina en el orden social y simbólico, invisibilizando lo que debería haber sido un “préstamo” de las culturas anteriores. En este marco, las deidades femeninas más estrechamente vinculadas al ciclo primordial de vida y muerte (principio y fin), son olvidadas o derrotadas a través de relatos simbólicos que expresan un cambio en las relaciones de poder. Los mitos se ocuparán de reflejar y retroalimentar las marcadas desigualdades entre masculino y femenino mediante distintas estrategias de subyugación.

Es, por ejemplo, el caso de Tiamat, diosa teriomórfica y hermafrodita del caos y de las aguas primordiales, quien es asesinada y posteriormente descuartizada por el joven Marduk, el cual sería venerado en la ciudad-estado de Babilonia como representación de una nueva generación de dioses. Después de la instauración del orden por Marduk, el residuo de las aguas primordiales de Tiamat, que se mantenían siempre en la parte más inferior del cosmos, terminarían identificándose con el lugar donde habitaban los muertos (Toledo: 2011).

Cornford (1998) sostiene que la batalla de Marduk contra Tiamat, el cosmos contra el caos, es similar al relato que aparece en la *Teogonía* de Hesíodo sobre el ascenso de Zeus al trono del cosmos, versión griega del mismo mito de Marduk, puesto que ambos imponen un reino de justicia y liberan al mundo de las potencias negativas del caos, Tiamat y Cronos, respectivamente. Así, la creación mítica de las nuevas generaciones de dioses patriarcales, instauradores del nuevo orden, se mantendría estrechamente ligada a los procesos colonizadores de los pueblos dominantes. Mitos cosmogónicos y etiológicos cumplirán en este caso un papel legitimador del cambio sociocultural en las civilizaciones a las que pertenecen.

Otras diosas anteriores a este proceso perviven en el imaginario colectivo, posiblemente debido a la fuerza de los antiguos cultos a los que pertenecieron, si bien pierden su supremacía y pasan a convertirse en la consorte de un dios masculino, viendo transformado y/o mermado su poder (Lerner, 1990: 234), así como regulado a través de la figura de un varón. De esta manera se resalta una vez más la idea de un orden patriarcal alzándose sobre la imagen de ese abismo primordial, encarnado por lo femenino. La conceptualización de la “madre arcaica” infinitamente poderosa, misteriosa, abisal y partenogenética, es finalmente domeñada. Esta idea de dominación del Caos, a través del asesinato ritual de la divinidad que lo encarna, enlazaría también

con lo que Mircea Eliade llamaría “la transformación del caos en cosmos por medio del acto divino de la creación” (Eliade, 1952: 22-23). Para él, el establecimiento en un nuevo territorio equivale a un acto de creación, simbolizado en este caso a través del momento en que el héroe divino, habiendo eliminado al monstruo, levanta su propia nueva civilización entre –y sobre- los restos de su enemigo vencido.

A nivel simbólico, uno de los aspectos más representativos de la usurpación del poder femenino se basa en atribuir al varón la verdadera capacidad creadora, a través de la elaboración de nuevos códigos que servirán para delimitar una nueva realidad. Destaca en este caso la idea señalada por Lerner (1990: 275) de conceptualizar metafóricamente como “simiente” (*semen*) la exudación sexual del hombre, ya que de este modo se le atribuye la totalidad de la carga genética, relegando el útero femenino a un simple receptáculo o “planta”, incapaz de dar vida por sí mismo y puesto a la disposición del varón-creador.

Podemos conectar esta idea con el análisis propuesto por Rosolato (1974: 86) que enlaza las dicotomías de Metáfora-Metonymia (orden de la representación frente a orden de contigüidad), con las de Cultura-Naturaleza y Varón-Mujer para explicar la estructuración del orden patrilineal, y cómo es el varón el que da nombre a una genealogía masculina. Para Celia Amorós, la propuesta de Rosolato se transcribe en un “encabalgamiento de dicotomías” que justifican el mantenimiento de la Ley del Padre, y que a su vez establecerían la distinción entre el *logos* propiamente dicho –y por supuesto público-, frente a la creación de una especie de “*logos* doméstico” al que permanecería relegada la mujer (Amorós, 1991: 166).

Con respecto a la carga simbólica del nombre, podemos comprobar que, ya en los mitos acadios y sumerios se manifiesta cómo, para que tenga lugar la creación, es necesario que exista un concepto al que “dar un nombre” para poder ser llamado a la

vida. Este planteamiento, asentado posteriormente en la tradición semítica, considera que el nombre expresa la plenitud del ser; por lo tanto, aquello que no se nombra no posee una existencia real. Lo vemos reflejado en el *Enuma Elish*, en el que se describe cómo la nada, o el caos primigenio, carece de nombre, hasta que comienzan a emerger las primeras deidades (ya nombradas), y a través de ellas es engendrado el mundo (Grigorieff, 1998: 77). Enlazando con esta idea, encontramos diversos mitos babilónicos y acadios en los que el “creador” pasa a ser masculino, definiendo mentalmente la naturaleza de su creación y otorgándole un nombre mediante el cual esta adquiere plena vida. Gerda Lerner (1990: 231) relaciona directamente este concepto con la invención de la escritura o de otros sistemas simbólicos que indican no ya únicamente un poder de abstracción, sino la posibilidad de entrar en la historia e inmortalizarse a través de aquello que queda nombrado y registrado.

Siguiendo a Lerner y a Rosolato, este proceso de simbolización, plasmado a través del lenguaje y de la sociedad, se aleja de la diosa-madre como principio de poder creador único y limita el papel de las mujeres a la supeditación a un compañero masculino, obstaculizando la autorrealización y auto-representación femeninas al privarlas de imágenes de referencia. De esta forma, supone la institucionalización de los símbolos de género patriarcales, enlazando con los cambios de consciencia de la sociedad hacia una nueva forma de conceptualización del pensamiento, que influirá en la configuración de nuevas estructuras que determinan el modo de percibir el mundo. En esta línea, la personificación de un poder abstracto sentará las bases de la monarquía en los estados arcaicos, cuyos reyes se equiparán a los dioses masculinos; invisibilizará el poder y la presencia femeninas y, en última instancia, abrirá el camino hacia el monoteísmo (Lerner, 1990: 232).

En el ámbito hebreo, Lerner destaca al Yahvé del *Génesis* como centro de creación del universo, sin lazos familiares ni vinculación –en apariencia- con ninguna diosa. La vida y el universo ya no tienen origen maternal, y la creación se produce a través del aliento y la palabra divina: “Dijo Dios: *haya luz*; y hubo luz” (Génesis, 1, 3). Al crear a Adán, es él quien da nombre a las criaturas que habitan la tierra, y de su propio cuerpo, es decir, de su costilla, es creada Eva, la mujer. Lerner (1990: 269) señala, por tanto, la idea del Hombre definiéndose como “La Madre” de la Mujer: de la misma manera que una madre da vida con su cuerpo a otro ser humano, aquí es Adán quien, por intercesión divina, ve cómo se crea otra vida a través de su cuerpo. La propia creación de Eva no resulta igual a la de Adán, ni está hecha, como este, a imagen de un dios masculino; ella es el complemento, la compañera sometida y creada para cumplir su función. No solo esto: del mismo modo que las especies del mundo han sido nombradas por el primer varón, es también Adán quien pone nombre a Eva, sellando definitivamente la pertenencia de esta al orden patriarcal.

La elección de la costilla como símbolo entronca directamente con el mito sumerio de la diosa Nin-ti, creada a través de la costilla del dios Enki para sanarlo de su enfermedad tras haber comido de unas plantas prohibidas. El nombre de esta diosa tiene un doble significado: “la que gobierna la costilla” y “la que gobierna la vida”. La palabra hebrea “Javvah” (Eva) significaría “la que crea vida”, sugiriendo Lerner, de este modo, una fusión entre la antigua divinidad sumeria y la mujer bíblica, ambas relacionadas con el origen de la vida, si bien la imagen de Eva que ha prevalecido históricamente es en relación con su supeditación a Adán (Lerner, 1990: 274).

Esta idea resulta aún más interesante si la ponemos en comparación con el apunte de Reeves (1986: 166), que relaciona a Eva con dos antiguos símbolos canaanitas: la serpiente y el árbol.

Cuando la serpiente tienta a Eva a comer de la fruta prohibida, le dice: “Sabe Dios que el día en que comiereis de él se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal” (Génesis 3, 5). Participar en la religión canaanita significa ser como Dios. El sexo ritual era practicado como una forma de adoración. Prostitutas sagradas masculinas y femeninas se encontraban en los santuarios y los dioses eran adorados en ritos sexuales. Los poderes divinos eran revelados en el misterio de la fertilidad. El propósito de la religión era preservar y aumentar la fertilidad, de la que dependía el pueblo para su existencia. (Reeves, 1986: 166).

Eva representa para Reeves la postura de la mujer que tienta al hombre para que se aleje del culto a Yahvé, relacionándola con la mujer canaanita que induce a su esposo hebreo a la adoración de cultos paganos extranjeros, o bien a la mujer hebrea que se deja atraer por una religión extranjera, dado que la suya le impone un rol social inferior con el que no está conforme. Por su parte, la serpiente y el árbol se vinculan al culto a la diosa canaanita Asherah, cuyos lugares de adoración eran señalados a menudo a través de estos elementos iconográficos, siendo habitual en los símbolos de esta divinidad la unión entre el bien y el mal. La prohibición de comer de ese árbol “de la ciencia del bien y el mal”, es equiparada de manera alegórica a la prohibición de aceptar los símbolos de Asherah, así como el hecho de comer del fruto representaría el sexo ritual, común en los recintos sagrados de la diosa, que se rodeaban por estos árboles simbólicos. A través de estas consideraciones, Reeves pone en relieve tanto la estigmatización de la diosa como la culpabilización de la mujer que tienta al hombre para cometer la transgresión, representando la necesidad de una sociedad, en este caso la hebrea, de cimentar su propia identidad mediante mecanismos y estrategias que consolidaran la dominación masculina sobre las mujeres:

con toda probabilidad, la veneración a la diosa canaanita planteaba una gran amenaza a la vacilante identidad de los hebreos en su nueva tierra. Realzando a Yahvé para que controlara a los hombres, quienes, a su vez, se encargaban de controlar a las mujeres, los hebreos se recordaron a sí mismos que su misión en la nueva tierra era de la dominar y no la de participar en los placeres culturales que les rodeaban (Reeves, 1986: 14).

Podemos aunar a esta idea el hecho de que los pueblos canaanitas conquistados por los hebreos continuaron adorando a Asherah, quien en el contexto de estos cultos impuestos pasó a convertirse en consorte de Yahvé. A este respecto, Downing (2010: 27), indica que la persistencia de este culto se debió a la existencia de una serie de necesidades esenciales que el enfoque moral e intelectual de la religión hebrea no podía proveer; de este modo, mientras la invocación a Yahvé se correspondía con épocas de crisis política, los tiempos de paz requerían un lado más emocional y ritual, vinculado a la diosa y a los aspectos de la vida humana a los que esta se asociaba, como las cosechas o los nacimientos. Algunos textos del gnosticismo parodiaron esta idea de matrimonio “pagana”, convirtiendo a Asherah en alegoría de Israel, y señalándola como una ramera que traicionaba a Yahvé, su esposo, tras seducirlo (Husain, 2006: 88-100).

Como parte de este proceso de imposición de la hegemonía patriarcal, la negación del poder creador y la exclusión del *logos* relega a las mujeres a un papel de mero receptáculo, reforzando su sumisión frente al varón. La forja de la llamada “civilización”, un proceso que se da a lo largo de momentos y áreas diferentes en todo el mundo, institucionaliza la subordinación femenina, no solo en la negación del conocimiento sino también en su codificación en el contexto de la familia, y las cosmogonías que sirven de marco a los primeros estados arcaicos reproducen esta subordinación de las diosas femeninas a los principales dioses masculinos,



presentando mitos fundacionales –como el ya mencionado de Marduk y Tiamat en la cultura mesopotámica- que legitimen esta imposición masculina (Lerner, 1990: 92).

Según Yadira Calvo, el triunfo del monoteísmo masculino es paralelo a la atribución de un significado negativo de la feminidad asociada a cualquier tipo de poder que pueda poner en peligro o comprometer la hegemonía masculina.

La idea de una diosa creadora fue anatémizada por los teólogos cristianos, y mucho antes por los teólogos judíos. La mayoría de los científicos, por conveniencia social, adoran a un Dios; aunque no puedo comprender por qué la creencia en un Dios Padre como autor del universo y de sus leyes parece menos anticientífica que la creencia en una Diosa Madre inspiradora de este sistema artificial (Calvo, 2002: 35).

El control de la sexualidad femenina supone para el varón el control sobre su propia paternidad y el mantenimiento y legitimación de su auténtica línea de descendencia a nivel tanto biológico como social. De esta forma, los mitos y narraciones en este contexto establecerán el arquetipo de la esposa y madre dócil y sujeta al varón como el modelo ideal de estas sociedades, pasando a condenar especialmente a las figuras femeninas que pudieran sugerir cualquier otra alternativa a este rígido rol sexual.

Las divinidades femeninas, por tanto, no serán únicamente despojadas de su poder, sino que se verán inmersas en un largo y complejo proceso de supeditación, invisibilización o, como recurso final, de estigmatización. La sociedad patriarcal, con el fin de garantizar la destrucción total del poder de las mujeres, crea estructuras de sentido en las que lo femenino figura ya como subordinado, o vinculado a cualidades negativas. De este modo, la destrucción y la devaluación de los símbolos religiosos femeninos se habría producido paralelamente a su subordinación social, arrebatando a las mujeres cualquier referente simbólico de su propio poder. Como señala Lerner, “la

hegemonía masculina dentro del sistema de símbolos fue lo que situó de forma decisiva a las mujeres en una posición desventajosa” (Lerner, 1990: 319).

En determinados casos que iremos presentando en las páginas que siguen, frente al modelo ideal se establecerá otra tipología antitética de mujer en función de una sexualidad incontrolable, por la que deberá ser castigada y hostigada, convirtiéndose en una imagen de perversidad. De esta manera, junto a la visión que se presenta de la esposa, gracias a la cual el varón asegura la pervivencia de su estirpe de forma legítima (Bermejo, 1982: 234), se mantienen los estereotipos culturales de la concubina o prostituta, con quien se produciría una descendencia ilegítima (y, por tanto, en determinados casos, incluso desechable). A propósito de esto, tal y como se aduce del ejemplo del culto a Asherah, la autora Shahrukh Husain (2006: 100) apunta que las religiones monoteístas –y androcéntricas-, al proponer la separación entre lo carnal y espiritual, denigran la figura de las diosas y sacerdotisas, convirtiéndolas en impuras, prostitutas y perversas precisamente por obtener su estatus de poder a través de los vínculos entre la naturaleza y la sexualidad.

## **CAPÍTULO 2**

### **ABYECCIÓN Y TRANSGRESIÓN: LA RAZÓN PATRIARCAL PRODUCE MONSTRUOS**

Con una Diosa destronada y usurpada, pero de la que aún permanecen reminiscencias en el imaginario colectivo, imposibles de erradicar en su totalidad, el mito androcéntrico deberá revertir estos fragmentos resistentes mediante la consolidación de narrativas que permitan continuar con la subyugación del poder femenino.

En el ámbito simbólico, la dominación patriarcal, cimentada sobre el control de las mujeres y de su sexualidad, garantizará su propia supervivencia mediante el establecimiento de límites y modelos de aquello que debe ser tolerado y promulgado, por una parte, y de aquello que debe ser rechazado, por otra. De esta forma, el establecimiento del orden androcéntrico promoverá al varón como eje central del universo simbólico, en el que las mujeres aparecerán clasificadas según su relación con este y la función social que cumplan. Más allá de este orden, toda aquella figura que represente alguna forma de resistencia o disidencia deberá ser eliminada o, al menos, rechazada.

En este marco, el mito desempeñará un papel fundamental no solo en la construcción de toda una amplia serie de narrativas fundacionales que justifiquen el poder masculino y su expansión, sino también para convertir en objeto de temor y rechazo toda aquella diferencia o alteridad que represente una amenaza contra este poder. La trascendencia del mito, y su valor religioso y ritual, servirán para la perpetuación de la ideología dominante y la marcada y estricta socialización de los géneros sin dar lugar a demasiados cuestionamientos.

Como veremos, la creación del monstruo resultará indispensable en la cimentación de estas narrativas, puesto que no es posible definir una imagen de normatividad sin otra de la que diferenciarse, precisamente la imagen de *lo Otro*. El monstruo, y en especial el monstruo femenino, se erigirá como adversario al que temer

y odiar, pero absolutamente necesario en la consolidación del orden hegemónico, basado en la oposición de dicotomías culturales: el bien contra el mal, la luz frente a la oscuridad, lo masculino frente a lo femenino. Esta lógica binaria, centrada en el rechazo a la diferencia, pero a la vez necesitada de ella, será la que reconduzca el nuevo papel de las mujeres en las mitologías occidentales.

Como parte de este orden, el monstruo femenino, constante e irrefrenable recordatorio de lo salvaje, de lo indómito, se alzará como representación de todo aquello que el modelo de mujer ideal no debería ser, en un marco de pensamiento basado en opuestos y en la dominación de unos privilegios sobre otros.

La mujer-monstruo mítica, al ser la antítesis de la mujer madre/esposa supeditada al varón, encarna en sí misma el mensaje didáctico y moralizante de la cultura a la que pertenece, reflejando los valores y la ideología de esta, pero también nos permite leerla como una forma de resistencia de la identidad femenina que, al no poder ser erradicada por completo, debe al menos ser estigmatizada por el orden androcéntrico para evitar que se posicione como referente positivo.

## **2.1. La creación del monstruo femenino**

El término *monstruo*, en su etimología, aparece directamente ligado a lo ambivalente, lo híbrido, horrible y fascinante a un mismo tiempo, y relacionado con los verbos latinos *moneo* (advertir) y *monstro* (mostrar), que permiten interpretarlo desde sus orígenes como la diferencia que debe ser señalada (Platero y Rosón, 2012: 130). De esta forma, el monstruo, por medio de su propia categorización, se convierte en un “lugar de exclusión social” (Balza, 2009: 57), al que irán a exiliarse las diversas formas de alteridad que no tengan cabida en la norma establecida. Esta diferencia, delimitada por la propia cultura en la que se enmarca, supone también la proyección de las fantasías más prohibidas del ser humano, forjadas a través del misterio de lo desconocido y de la ansiedad que este produce.

No obstante, como encarnación de esa alteridad terrible, como encrucijada híbrida de los misterios, tabúes y terrores que azotan al ser humano, el monstruo también encierra una verdad en sí mismo. En palabras de Kappler, ofrece también una “vía de acceso al conocimiento del mundo y de uno mismo”, convirtiéndose en un enigma que demanda una reflexión y que, ante su propia existencia, “exige una solución” (Kappler, 2004: 11). Así, el monstruo conduce a preguntarse sobre los orígenes, sobre su naturaleza, sobre las delimitaciones de lo que es aceptado o no en el marco de una cultura. El temor que genera, como tabú, supone también un miedo al propio conocimiento que entraña; reflexionar sobre la monstruosidad es hacerlo también sobre los propios límites de la condición humana y de los fenómenos, comportamientos y actitudes asociados a ella. De este modo, la conceptualización del monstruo varía y evoluciona conforme lo hace la sociedad o cultura que lo crea, precisamente porque constituye un reflejo, oscuro o retorcido, pero no por ello menos certero, de esta.

Asumir la existencia del monstruo en el imaginario cultural significa asumir la diferencia que este representa como necesaria para comprender cómo se conceptualiza y ordena la realidad. En este sentido, la propia naturaleza es repensada y reconstruida por parte de la cultura, utilizando la “normativización” como herramienta de organización (Planella, 2006: 11), siendo la cultura la que decide sobre qué debe considerarse el “orden natural”. A este respecto señala Mircea Eliade que la creación del orden metafísico del monstruo había sido fundamental para el mundo de la cultura y de las sociedades más antiguas, puesto que con sus formas primordiales simbolizaban precisamente el caos original (Eliade, 2014: 15).

La norma regula lo que es aceptable y deseable, construyendo los límites entre lo que debe permanecer dentro o fuera de esta para mantener el equilibrio social. La ruptura del orden se asocia con el concepto griego de la *hybris*, la desmesura de las fuerzas que rompen el equilibrio: la irracionalidad, lo salvaje, la infracción contraria al óptimo funcionamiento del individuo (Santesteban, 2003: 70). El monstruo, por tanto, con su irrupción incómoda frente a lo normativo, desafía estos límites a la vez que nos obliga a contemplarlos. Al mismo tiempo, fascina precisamente porque pone en contacto al ser humano con su lado más oscuro, con aquello que podría llegar a ser sin la ayuda de un “orden” para controlarlo (Planella, 2006: 23).

Entre los variados ejemplos e hipótesis que podemos encontrar en la cultura clásica, la monstruosidad aparece relacionada directamente con lo femenino a través del pensamiento de Aristóteles, quien apunta al varón como el referente de la norma biológica (Balza, 2009: 58), y a la mujer con la primera transgresión o deformación de esta. El pensamiento aristotélico, haciéndose eco de una creencia generalizada en la tradición griega, comprende la fecundación como una oposición entre la naturaleza

cálida del varón, que posee la capacidad de transmitir el principio activo del alma<sup>7</sup>, a la fría de la mujer, el principio pasivo de la materia; si en el momento de engendrar es la materia la que predomina sobre el alma, el resultado será una criatura deficiente, femenina e incompleta, un varón “mutilado” (Posadas y Courgeon, 2004: 78). Desde esta creencia, el cuerpo femenino, ese enigma del que se teme encontrar respuestas, genera la monstruosidad porque en sí mismo supone una alteridad, una anomalía, con respecto al canon normativo masculino.

Aristóteles, en su explicación de los mecanismos hereditarios, relaciona el nacimiento de hembras de distintas especies con el de monstruos, ya que la hembra es un primer nivel en una serie de desviaciones de la naturaleza. Para Aristóteles, la causa de los fenómenos monstruosos es que prevalece la materia sobre el principio del macho, es decir, que predomina la causa material sobre la final (770b15). Sin embargo, aunque los monstruos sean en sí mismos productos *contra natura*, puesto que sus existencias están al margen de la norma de la naturaleza, Aristóteles, no queriendo dejar nada al azar, remarca de este modo que su origen se explica por causas naturales (Sánchez, 1994: 40).

En el mundo occidental, ya desde los griegos, resulta necesario leer al monstruo en su “umbral biopolítico”, puesto que la propia existencia del monstruo, en sí misma, es política. Tomando en consideración la identificación del pensamiento clásico entre poder, eugenesia y filosofía, el poder es el que decide sobre la vida, sobre la reproducción y los criterios normativos, así como qué cuerpos ostentan el poder y cuáles, por su diferencia, deben ser relegados a la subyugación o incluso a la exterminación (Giorgi, 2009: 324). De esta forma, el varón, como modelo normativo,

---

<sup>7</sup> En páginas anteriores mencionábamos cómo se produce esta usurpación de la capacidad creadora, atribuyendo la capacidad de engendrar a la simiente del varón y convirtiendo a la mujer en su receptáculo.



se define y delimita desde el pensamiento griego con respecto a su comparación y contraste con el monstruo, que supone la exploración de las fronteras físicas, filosóficas e incluso morales y la materialización de todo aquello que resulta desconocido o impensable.

Para Foucault, la definición del monstruo supone una transgresión, tanto de las leyes de la naturaleza como de las leyes de la sociedad; una doble infracción que comete con su misma existencia y que, por tanto, se enmarcaría en el dominio de lo “jurídico biológico” (Foucault, 2006: 61). Por lo tanto, el monstruo resulta una combinación de lo prohibido y lo imposible, suscitando una reacción que a menudo desemboca en la violencia y en la voluntad de supresión. Añade Foucault que, pese a esta posición límite que ocupa, el monstruo también supone un “principio de inteligibilidad” en el que, paradójicamente, su principal propiedad consiste en afirmarse como tal y en explicar en sí mismo todas las desviaciones que derivan de él, a pesar de ser en sí mismo ininteligible (Foucault, 2006: 62).

De esta forma, el monstruo continúa siendo un enigma necesario como mezcla de formas y de límites, como creación antinatural o *contra natura* que sin embargo proviene, excepcionalmente, de la propia naturaleza. Es interesante puntualizar aquí que, si bien existe una evidente relación entre la monstruosidad y la corporalidad, puesto que en el cuerpo físico se materializan estas desviaciones de la naturaleza y sirven para enfrentar, como decíamos, la normatividad con aquello que se aleja de ella, la idea de transgresión y de anormalidad que representa el monstruo no se enmarca únicamente en los límites de lo físico, sino que también posee una dimensión psicológica. La mirada desde la que se contempla al monstruo, en este sentido, varía entre lo puramente biológico y lo sociocultural. De la herencia de esta figura provendrá también, aunque con un marco de referencia menos amplio –menos cosmológico y

menos excepcional que el monstruo, pero mucho más frecuente-, la del “individuo a corregir”, construyendo toda una genealogía de la “anormalidad” enfrentada al poder y a los diferentes mecanismos de domesticación (Foucault, 2006: 64).

Regresando al ámbito mitológico, Simonis (2012: 427) señala, durante la cimentación de las civilizaciones patriarcales, la nueva “inversión mitológica de las diosas como genios del mal”, al igual que sus sacerdotisas comenzarían a ser consideradas como brujas. Dentro del rígido encorsetamiento de arquetipos en el que se sitúa a la mujer en estos mitos, así como las narrativas que se construirán posteriormente desde este punto, las dos tipologías femeninas oscilan entre lo que podríamos considerar “el ángel”, o el “deber ser”, y “el monstruo”, o el “deber evitar” (Macaya, 1999: 207).

La mujer angelical, el ideal de pasividad y fidelidad, confinada al hogar desde la Antigüedad, ve toda su acción reducida a la procreación con la que mantener el linaje del padre. Frente a esta, la mujer demoníaca o monstruosa es aquella que representa la “otredad maldita” (Macaya, 1999: 207) de lo carnal, una figura tentadora que invade un espacio que no le corresponde frente a la pasividad femenina y que, por lo tanto, debe ser castigada. En este marco, si bien el monstruo en sí mismo supone una transgresión del orden natural, en el caso del monstruo femenino este carácter es aún más evidente, puesto que su propia existencia supone un desafío constante hacia el control y poder masculinos, quebrantando todos los esquemas establecidos de sumisión femenina (Marín *et alii*, 2010: 203).

Para comprender por completo esta transición, desde el antiguo poder de las diosas a su consagración definitiva como monstruo femenino, abordaremos una serie de conceptos relacionados, entre ellos el de la representación de la otredad o alteridad.

La mujer seguía siendo necesaria a la par que incomprensible, y esa combinación limitaba la autoridad y el poder del hombre. Una dominación completa hubiera pasado por poder prescindir de la mujer y comprender el misterio de la vida que ella atesoraba, y ambas cosas resultaban imposibles. La primera se podía controlar, sometiéndola y diversificando sus funciones sexuales y afectivas, la segunda solo inspiraba inseguridad, y esa inseguridad en el hombre racional se vinculaba necesariamente con el temor, y este con el Mal (Casanova, 2005: 193).

Como señala Jean Pierre Vernant, hablar de otredad en este contexto, incluso refiriéndonos al mito clásico, no resultaría anacrónico, puesto que ya en el *Timeo* de Platón encontramos la oposición de categorías del Mismo frente al Otro, *to héteron*, considerando lo otro en relación con lo que sería el ser vivo, el ser humano, el varón adulto, el ciudadano, etc. (Vernant, 2001: 16).

Dentro del mito, lo monstruoso deriva en un primer lugar de lo desconocido, del caos que representa el exterior al Mismo o al Yo y, en segundo lugar, como sanción de la diferencia y de la ruptura del orden mítico y social (Mora, 2007: 28). De esta manera, su presencia como antagonista es catalogada como “fundante”, es decir, funciona para delimitar al Yo. Así pues, a pesar de que el monstruo, en su condición de lo Otro, suscita miedo y rechazo, refleja también el contexto social y político en el que se enmarca y al que responde. Los conceptos de Mismidad y Otredad, como referentes de identidad, se constituyen, por tanto, dentro de un determinado imaginario social y un determinado ordenamiento simbólico. El monstruo, presente siempre en estos imaginarios, constituye una demarcación de los límites simbólicos entre lo propio y lo otro (Mora, 2007: 146).

En este marco de delimitación, la Otredad femenina sirve para la justificación de la superioridad masculina, y entronca con toda una vertiente de lo misterioso, la fuerza

atávica y anárquica de la naturaleza, lo irracional y lo primitivo. El monstruo femenino es la encarnación desbordante de la *hybris*, su más pura esencia frente a la norma establecida. Es por ello que, como veremos en las páginas que siguen, esta representación de alteridad amenazante despierta a la vez una fascinación mórbida y un miedo castrante en el varón, a la vez que le sirve como legitimación de su propia dominación.

Desde esta posición, el monstruo femenino presenta, por tanto, una doble alteridad: la de ser *mujer* (lo Otro frente al patrón androcéntrico establecido), y de ser *monstruo* (lo otro frente al orden del Yo), reforzándose de este modo, oportunamente, la idea de que debe ser controlada por el bien de la propia civilización, ya que encarna la vulneración absoluta de todos los límites. La mujer-monstruo, entre estos dos ejes de representación de la alteridad, es la intersección temible e incierta sobre la cual debe imponerse la dominación.

Señala Adriana Cavarero que, para la misoginia del imaginario patriarcal, el horror tiene rostro de mujer. La presencia femenina aumenta la repugnancia y potencia el impacto; cuando es la mujer la que desata su monstruosidad y la que ejerce la violencia, la escena se hace más oscura, más desconcertante, pero paradójicamente más familiar, como si el horror en el mito tuviera la necesidad de lo femenino para revelar su propia raíz (Cavarero, 2009: 33).

En esta línea, es necesario retornar a la argumentación de Rosi Braidotti anteriormente mencionada, de que tanto lo femenino como lo monstruoso son signos de una diferencia negativa, aludiendo a la idea del “canibalismo metafísico”, en la que el grupo dominante se nutre de aquello que excluye. De este modo, la conceptualización peyorativa de la otredad contribuye subrayar las diferencias entre un grupo y otro, delimitando la “normalidad” frente a la “diferencia devaluada”.

La otredad peyorativa, o “los otros monstruosos”, ayudan a esclarecer las relaciones de poder paradójicas y disimétricas dentro de las teorías occidentales de la subjetividad. El monstruo, al igual que lo femenino y los “otros” étnicos, significa diferencia devaluada. En virtud de su interconexión estructural con la posición de sujeto dominante, también sirven para definir la mismidad o la normalidad entre un muestrario de tipos (Braidotti, 2005: 242).

Así pues, para Braidotti, el monstruo feminizado “refleja, ante todo, el miedo del sujeto mayoritario que percibe esos peligros como una amenaza a su propio poder patriarcal” (2005: 242). El discurso patriarcal mantiene y refuerza la relación simbólica entre la sexualidad de las mujeres y el “monstruo femenino”, reflejado a través de todo un corpus de figuras como las gorgonas, arpías, sirenas, lamias, y un largo etcétera. Anatematizar de esta forma la sexualidad femenina representa un intento por controlar lo incontrolable, convirtiendo en indeseable cualquier conducta que se aleje del ideal establecido.

Así, frente al modelo femenino carente de deseo, el pensamiento patriarcal se ampara en la imagen de la monstruosidad para asociar la voracidad sexual de estas imágenes femeninas a los comportamientos “castradores” de hembras de distintas especies que culminan la cópula con la muerte del macho. Como sostiene Yolanda Beteta, “la imagen de la mantis religiosa o de la araña tejedora se ha esgrimido como una evidencia de la capacidad sexualmente devoradora de las mujeres afianzando la naturalización de cualidades impuestas por la cultura” (Beteta, 2009: 168).

La estrecha relación entre sexualidad y muerte que encarnan estas figuras, principalmente en su faceta devoradora, entronca directamente con el símbolo de “madre terrible” o *Dea Inversa*: la cara oscura y estéril de la Diosa Madre que aludíamos en páginas anteriores. Tanto en el caso de las figuras monstruosas que

devoran a los hombres a los que seducen, como las que son presentadas como infanticidas, se produce una inversión del modelo ideal de maternidad, dado que esta clase de personajes, al eliminar a los hijos o al compañero varón, destruyen directamente la posibilidad de transmisión de la estirpe (Bermejo, 1982: 52), y por tanto se asocian a la esterilidad, la emasculación o la muerte.

De esta forma, en el imaginario de las sociedades patriarcales se incide una vez más en la contraposición entre la sexualidad activa y libre, estigmatizada en el caso de la mujer, y por tanto vinculada a la infecundidad o al infanticidio, así como la muerte y el mal, frente al rol tradicional de esposa y madre, que requiere una sexualidad pasiva o inexistente, y siempre supeditada al hombre. Precisamente como forma de condena a esta libertad sexual, en un contexto en el que las mujeres adoptan una postura sexual de sumisión bajo el hombre, se convertirá en un elemento recurrente en la iconografía de las mujeres-monstruo el hecho de representarlas subidas a horcajadas sobre una víctima masculina a la que tratan de someter (Graves, 2000: 84).

El horror del monstruo femenino, traducido por tanto como miedo a la diferencia sexual, dará lugar a una serie de temas recurrentes que oscilan entre los límites de la hembra devoradora y castradora y la imagen de la madre monstruosa: las representaciones del útero monstruoso, las diablas nocturnas, la vampiresa lésbica, o la madre terrible y castradora, son algunas de las imágenes comunes que poblarán las pesadillas del inconsciente masculino.

Para Braidotti (2005: 241), esta presencia de la alteridad monstruosa y castradora, asociada directamente a imágenes femeninas como la de Madre, encarnan en sí mismas, de cara al pensamiento patriarcal, una forma de inefable “fuerza generativa omnipotente, prefálica y maligna”, así como un “abismo irrepresentable, origen de la vida y la muerte”, vinculado a las imágenes del sexo femenino.

El mito de Medusa (Gorgo), constituye uno de los símbolos más representativos dentro de esta idea, enlazando las propuestas freudianas entre el *eros* y el *thanatos* con el temor a la alteridad absoluta, que encarna el miedo atávico del ser humano a ser devorado por lo desconocido, a convertirse en *otro*; es decir, a morir (Ortega, 2017: 97). En palabras de Vernant, Gorgo/Medusa expresa la “alteridad extrema” y lo “absolutamente otro”, el puro caos, que para el hombre significa enfrentar la muerte. En este caso, la muerte llega a través de los ojos de la Medusa, que arranca al hombre “de su vida y de sí mismo” (Vernant, 2001: 40), puesto que mirarla supone dejar de ser uno mismo –un ser vivo-, para volverse, como ella, una “potencia de muerte” (Vernant, 2001: 104).

La cara de Gorgona es el Otro, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo (ese espejo en el cual los griegos solo podían mirarse de frente y con la forma de una mera cabeza), pero una imagen que es a la vez más y menos que tú, simple reflejo y realidad del más allá, una imagen que te atrapa porque, en lugar de devolverte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirte en piedra (Vernant, 2001: 105).

Esta forma de muerte simbólica produce un auténtico horror precisamente porque escapa del orden natural del mundo. Si la muerte “natural” forma parte del ciclo, la muerte del Yo para convertirse en el Otro se convierte en el verdadero opuesto a la vida, la sugerencia o amenaza del inacabamiento de la creación (Planella, 2007: 134), la “negación de lo vivo” por parte de lo no-vivo.

La muerte y la metamorfosis se unen en el monstruo como representación de la angustia humana frente a lo imposible, a lo que escapa a toda posibilidad de control. De todas las manifestaciones del miedo, precisamente es el horror el que remite al mito

de Medusa por asociarse a la imposibilidad de escapar, la petrificación “como respuesta natural a la revelación del mal”: el horror surge entonces “frente a la destrucción del cuerpo como sentido, de la violación de las unidades semánticas que nos mantienen vivos como sujetos” (Castillo, 2010: 29).

Según Freud, uno de los terrores más primitivos del hombre con respecto a la mujer es que, al contemplar los genitales femeninos, le sobreviene de forma irracional la idea de la castración. Este pensamiento, misógino y misofóbico, se asocia a la imagen de la *vagina dentata*, presente en diversas culturas y folclores, que imagina la vagina de la mujer como una forma monstruosa y castradora, asociada metafóricamente a una suerte de boca del infierno, a un “canibalismo sexual” depredador (Salas, 1998: 7-8).

La visión de la cabeza cortada de Medusa, con su cabellera de serpientes, se asocia a la representación de los genitales femeninos y al terror atávico que infunde en el espectador masculino. No obstante, la influencia de la mirada de la Gorgona sobre el varón no escapa a la ironía freudiana: “Contemplar la cabeza de la Medusa deja al espectador rígido de terror, convertido en piedra”<sup>8</sup>, señalando que esta “rigidez” (“stiff [with terror]”) producida al convertirse en piedra en el mito también significa, en un sentido menos metafórico, “tener una erección” (Creed, 1993: 3). El terror de la mujer-monstruo está directamente ligado al erotismo, a una fascinación morbosa por el tabú que ella personifica.

El monstruo, como tabú, alcanza su reverso cuando se convierte en objeto de fascinación, que el pensamiento de Georges Bataille vincula con el erotismo y la violencia, dado que los tabúes se construyen en torno a la muerte y el sexo. Tanto el terror como la fascinación, al conducir al exceso, quedan apartados del plano de la

---

<sup>8</sup> La traducción es propia.



razón y la lógica, por lo que estos aspectos se entremezclan a menudo en la representación de la irracionalidad y la monstruosidad. Asimismo, el tabú se relaciona con lo sagrado o lo divino precisamente porque escapa de los límites de lo humano.

La prohibición, al señalar negativamente la cosa sagrada, no solamente tiene poder para producirnos -en el plano de la religión- un sentimiento de pavor y de temblor. En el límite, ese sentimiento se transforma en devoción; se convierte en adoración. Los dioses, que encarnan lo sagrado, hacen temblar a quienes los veneran; pero no por ello dejan de venerados. Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce. Lo prohibido, el tabú, solo se opone a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido: es la prohibición transfigurada. La mitología compone -y a veces entremezcla- sus temas a partir de estos datos (Bataille, 1997: 72).

Resulta llamativo este encumbramiento de Medusa como la encarnación más monstruosa de la alteridad femenina y de los terrores más primitivos del varón, puesto que, en la propia narración mítica en la que se representa su origen, aparece como una mujer cuya transgresión no es sino haber sido víctima de una violencia masculina. La violación de Medusa en su forma aún humana la despoja de su estatus, convirtiendo este cuerpo violentado en un cuerpo monstruoso, reflejo de un crimen cometido por el varón del que ella emerge como la única castigada. Medusa, como epítome de la monstruosidad, refleja la violencia patriarcal ejercida sobre el cuerpo de las mujeres, no solo en el plano físico de la violación, sino también en el simbólico, convirtiendo en culpable a la propia víctima. El significado punitivo de la violación, como

herramienta de castigo y de control, se evidenciará aún más en el relato de Medusa cuando, en un rito muy similar a este acto, sea decapitada por el héroe.

Como figura maldita<sup>9</sup>, Medusa sufre en sí misma un “triple exilio”: en primer lugar, de sí misma, condenada a habitar un cuerpo híbrido entre lo humano y lo animal, que la identifica a nivel iconográfico ,pero que no es el suyo; en segundo lugar, el de un exilio físico, transportada a un lugar donde nadie se atreve a acercarse, puesto que su naturaleza monstruosa requiere que deba ser ocultada; por último, el de su propia muerte, tras lo cual el héroe, Perseo, se llevará su cabeza como símbolo, apropiándose para su propio uso del poder que ésta aún conserva (Ortega, 2017: 99).

Como se ve en Marín *et alii* (2010) cuando Medusa detenta el poder de convertir en piedra a quien la mire, se le niega su belleza femenina, y se torna una criatura abominable, volviendo incompatible el binomio feminidad y poder. A pesar de ser despojada de esta feminidad, el hecho de que continúe siendo “mujer” presume una vez más su relación con lo irracional, por lo que en el mito se evidencia la necesidad de que sea derrotada por el héroe para la instauración del orden. Paradójicamente, Medusa deja de ser peligrosa cuando Perseo le corta la cabeza y es él quien ostenta ese poder.

Este episodio del mito podría ser interpretado como una lección pedagógica sobre quién debe o no ostentar el poder, al relacionar poder femenino con monstruo tenebroso –y asesinado– y poder masculino con héroe glorioso y vencedor. Por otro lado, es notable la relación constante en los textos y las imágenes que establece el poder de Perseo con la razón o la astucia y el poder de Medusa con la naturaleza, lo salvaje, lo oculto (Marín *et alii*, 2010: 202).

---

<sup>9</sup>Según Angela Giallongo, los discursos visuales y la narración escrita sobre Medusa como una monstruosa mujer serpiente, han aparecido principalmente entre el final del siglo VIII y el VII a. C. (Giallongo, 2012).

La neutralización del monstruo femenino, así como su conceptualización como amenaza al orden vigente, nos lleva una vez más a reflexionar sobre el poder. La lucha contra la alteridad, el miedo a esta, responden a un temor más profundo, que es el de la pérdida del propio poder a manos del *Otro*. De esta forma, el discurso mítico se construye en torno a la estigmatización de cualquier figura de alteridad que pueda representar una amenaza a la dominación hegemónica. Al igual que el mito justifica las restricciones de lo femenino a ámbitos muy concretos en los que debe permanecer confinada, la violencia con la que estos relatos responden a la monstruosidad y la transgresión son el mecanismo de reacción del miedo a la pérdida del control y el poder.

El pensamiento androcéntrico teme a aquello que escapa a su dominio precisamente porque teme su propia destitución. La mujer que toma la palabra, la mujer que piensa, o la que posee poder o la capacidad de conseguirlo, representan una continua amenaza al privilegio patriarcal.

A este respecto, cabe reseñar que, en su enciclopedia sobre figuras femeninas míticas, Barbara Walker (1983: 652) asocia directamente a Medusa con la diosa Metis, señalándola como una encarnación de la sabiduría femenina, con conocimientos incluso sobre el propio destino, por lo que su posterior decapitación en el mito a manos de Perseo evidencia una vez más, a nivel simbólico, la negación o neutralización del saber de las mujeres.

La relación entre Medusa y Metis se evidencia también en el análisis de Martos García (2017: 144), en los que se señala el concepto de *metis* como sabiduría práctica pero también como astucia o “cunning intelligence” (que también menciona Vernant), asociando, además, las imágenes de la máscara y del arquetipo del *trickster* a la figura de Medusa. En este aspecto, la astucia de la *metis* supone un tipo de saber que se

desvincula de la reflexión formal, así como de los conceptos de bien y de virtud. Es por ello que la *metis*, aunque pueda estar presente en algunas figuras masculinas vinculadas a la imagen del *trickster*, se considera una forma de conocimiento tradicionalmente relacionada con lo femenino.

No conviene olvidar, de hecho, que este tipo de personajes, a pesar de pertenecer a un arquetipo masculino, en diversas mitologías (desde el Hermes griego al Loki nórdico) pueden aparecer estrechamente relacionados a imágenes de lo femenino o incluso dotados de características que podrían considerarse tradicionalmente “femeninas”. Precisamente resulta un rasgo habitual del *trickster* su versatilidad para moverse entre dicotomías e incluso romper con ellas a conveniencia, convirtiéndose en un elemento transgresor cuya existencia, aunque aceptada en el marco mitológico, supone una continua amenaza contra el equilibrio binario.

El uso de la cabeza de Medusa, una vez muerta, nos indica, en palabras de Rosi Braidotti, que “la mujer terrorífica puede ser conquistada siendo convertida en un emblema o fetiche” (Braidotti, 2005: 241). Esta idea del fetiche o amuleto, que se repetirá en mitos de diversas culturas, posee, por una parte, un carácter apotropaico, si tenemos en cuenta la consideración de que “el Mal protege del Mal” (Ortega, 2017: 101). No obstante, por otro lado, entraña el uso por parte del varón, a su antojo, del poder femenino conquistado, el cual aprovecha contra sus antagonistas una vez que ha vencido a la mujer-monstruo y, por lo tanto, trata de poner en relieve una vez más la supremacía masculina y la victoria del orden androcéntrico sobre la amenaza que representaba la alteridad femenina.

El mensaje pedagógico que encierra el mito es que las mujeres deben ser controladas por el bien de la sociedad, sea en la versión de la Medusa feminizada y bella, violada por Poseidón, como en la versión más monstruosa de la Gorgona que

Perseo convierte en fetiche (Marín *et alii*, 2010: 203). En ambos casos el rito consiste en una violación o un asesinato –los límites entre ambos se desdibujan- que simbólicamente recuerda esta amenaza.

Por otra parte, en relación a los exilios que mencionábamos previamente, cabe destacar que el mito de Medusa se coloca geográficamente fuera de las fronteras griegas, por lo que en su relato la alteridad se radica en el concepto territorial del “afuera”, como señala Eliade:

Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre un territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que los circunda: el primero es el “mundo”, el cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de “otro mundo”, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de extranjeros (asimilados por los demás, a demonios o fantasmas) (Eliade, 2014: 27).

Es habitual en diversos mitos que el castigo por una transgresión recaiga directamente sobre la corporalidad de la mujer, refiriéndonos tanto a la metamorfosis como a la agresión física de su cuerpo a través de la violación, el asesinato o el despedazamiento. Es común también en esta clase de relatos que la mujer vea afectada incluso su propia maternidad, a menudo volviéndose estéril, o bien matando, perdiendo o viendo morir a los hijos que ya tiene, lo que supone una pérdida de estatus a nivel social y simbólico. Así, la privación o conflictividad de la maternidad convierte a la mujer en una paria, condenada al exilio a través del castigo infligido a su propio cuerpo e incluso al de su descendencia, dado que esta, al no haber sido engendrada en el marco de los mecanismos de control androcéntrico, resulta tan peligrosa e indeseable como el propio monstruo. Si la mujer-monstruo supone en sí misma una representación de la maternidad terrible y destructiva, la monstruosidad también aparecerá ligada al

motivo de la mujer adúltera con el fin de reafirmar el control sobre la sexualidad femenina, cumpliendo por tanto una función disciplinaria (Giorgi, 2009: 326).

Con respecto a este castigo físico, recordemos que, en mitos clásicos como el de Medusa –o incluso de mujeres que no entroncan con la genealogía de figuras monstruosas, pero sí cometen una transgresión- son violadas, o en el de Marduk y Tiamat, la diosa es asesinada y ferozmente despedazada. Igualmente, muchos de los monstruos femeninos son el resultado de metamorfosis punitivas, convirtiéndose a menudo en seres híbridos, dotados de algún rasgo animal que evidencie su naturaleza irracional o monstruosa. La animalización y la teriomorfización femeninas, según autoras como Gimbutas o Husain (2006: 18), se señalan como una posible reminiscencia de los cultos arcaicos a la Diosa Madre, aludiendo a una *Potnia Theron* o Señora de las Bestias (a su vez, uno de los epítetos que recibe la diosa Artemisa), con la que estas mujeres-monstruo comparten rasgos iconográficos, evidenciándose la profunda transformación sufrida por estas imágenes femeninas ligadas a la naturaleza a lo largo de la evolución de los mitos (Vernant, 2001: 39).

En las culturas patriarcales, como sabemos, la transgresión femenina la convierte en responsable, entre otras desgracias, de la condición mortal de los humanos. Como parte de la legitimación de este estatus de inferioridad al que son relegadas las mujeres, los mitos androcéntricos las transforman directamente en “marcas de defectos y vicios morales” (Álvaro Estramiana, 2006: 71), tales como la lascivia, la codicia o la ignorancia, pero habitualmente dotadas de una sensualidad que conduce a la perdición a los hombres.

Esta idea de la mujer como símbolo de fatalidad que arrastra a su compañero con ella, presente en los imaginarios occidentales a través de figuras como la Eva judeocristiana o la Pandora griega, irá más allá en la configuración del monstruo, para

crear toda una serie de figuras tentadoras, cuya única finalidad parece ser la corrupción moral del varón. Entre estas figuras relacionadas con la muerte y la seducción, son ejemplos representativos las figuras de súcubos o *empusas*, que atraían a hombres jóvenes para alimentarse de ellos, en el caso de estas últimas alimentándose de sus cuerpos y de su sangre (Alganza, 2013: 2).

Si bien ahondaremos en estas imágenes de mujeres seductoras y monstruosas más adelante, centrándonos en sus respectivos mitos correspondientes a cada cultura, cabe destacar que esta configuración de la mujer seductora, basada en el arquetipo de “prostituta tentadora” contrario al modelo ideal, servirá como punto de partida para dos motivos femeninos interrelacionados entre sí<sup>10</sup>: por un lado, se anticipa la creación de la que vendrá a ser llamada en siglos posteriores *femme fatale*; por otro, siguiendo con la línea de las mujeres monstruosas, de la “vampiresa”, esto es, la “mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de quienes seduce” (Alganza, 2013: 2). En este marco, si profundizamos en la configuración moderna de la imagen del vampiro, podemos comprobar cómo, además de la relación entre sexualidad y muerte, existen una serie de elementos simbólicos que remiten a los aspectos más primitivos del principio femenino, alcanzando en este punto una nueva reformulación.

Considerado un depredador nocturno de sexualidad ambigua, fría y sin embargo voraz y desbordante, el mito del vampiro se relaciona a menudo con las fases lunares, tradicionalmente vinculadas al principio femenino. Esta figura oscila entre la muerte y la vida, desdibujando las fronteras entre ambas al no pertenecer por completo ni a una ni a otra, y manteniéndose en un espacio indeterminado que facilita la inclusión

---

<sup>10</sup> Aunque la imagen que nos interesa como objeto de estudio es la de la vampira o vampiresa como monstruo, que es la que abordaremos a continuación, el apelativo “vampiresa”, privado en este caso de connotaciones sobrenaturales, ha pasado a convertirse también en un sinónimo de mujer fatal.

de diversas manifestaciones del horror. Sus propios rasgos evidencian remotamente ciertos atributos de bestialismo, más o menos sutiles dependiendo de cada relato: los colmillos con los que se alimenta, a veces similares a los de una serpiente; las uñas desproporcionadas en forma de garra, o incluso su propia capacidad para metamorfosearse en animal a su antojo. En muchas representaciones emerge de su tumba, ataúd o cripta bajo la tierra, como si de una metáfora del útero femenino se tratase: una criatura enlazada al símbolo más primitivo de la naturaleza, condenada a renacer cada noche de las entrañas del submundo y a hundirse de nuevo en estas al comenzar el día, el momento en que la vida sustituye al horror nocturno. En algunas versiones basadas en antiguas leyendas, sobre todo de origen eslavo, esta asociación con la tierra y la oscuridad se refuerza aún más puesto que al vampiro no le basta con descansar en su ataúd, sino que necesita además la tierra del lugar del que proviene, permaneciendo ligado a ella incluso cuando se desplaza a cualquier otro lugar.

De la misma forma, el propio origen del vampiro, en su traspaso al folclore occidental, arrastrará consigo los prejuicios etnocentristas de este, transformándose en la encarnación no solo del misterio y lo salvaje, sino también en la proyección de la marginalidad, de la “xenofobia, el mito del bárbaro, la agresividad, el racismo, el lado oscuro y violento” (Romero Solís, 1997: 156) de una sociedad que se reflejará a sí misma a través de aquello que teme y que condena. Es por ello que el motivo del vampirismo irá evolucionando y adaptándose a los distintos cambios históricos y sociales, aunque manteniendo en su mayoría estos elementos fundamentales. Cruzando todas las líneas de la otredad, el vampiro no enlaza únicamente con el sexo, la depravación y la muerte, sino con la representación más negativa del extranjero, de lo desconocido, del espacio aún incivilizado, brutal y primitivo, más allá de las fronteras toleradas.



Por otra parte, es interesante resaltar cómo la pulsión principal que mueve al vampiro es su necesidad de sangre fresca para poder prolongar su propia existencia. A través de una perspectiva psicoanalítica, este motivo aparece directamente asociado a la sangre menstrual femenina. De este modo, la mujer que se convierte en vampiro buscaría reemplazar con la sangre de sus víctimas la que ella misma ha perdido durante la menstruación. Una interpretación del mito del vampirismo se relaciona con el fenómeno de la menarquia, la primera menstruación de la mujer, señalando la relación del vampirismo con las fases lunares, e indicando que el cuello de la víctima, el lugar donde normalmente se sufre la mordedura del vampiro, representaría el cuello del útero (Creed, 1993: 63). Tras ser mordida, como representación simbólica del comienzo de la menstruación, se produce una transformación en la mujer, obteniendo una nueva energía que podría asociarse al despertar sexual.

Otras interpretaciones más generales subrayan la importancia de la sangre en el imaginario occidental desde la Antigüedad, con respecto a la creencia de que podría devolver a los muertos a la vida. La presencia de la luna en el mito del vampirismo enlazaría con este concepto, considerando que la luna y sus fases tienen relación con la muerte y el renacer (Walker, 1983: 635), asociándose además a las mareas, a los tiempos de cosecha y renovación de los cultivos, y a la menstruación femenina.

La menstruación, tanto en el pensamiento clásico como en el judeocristiano, es contemplada por el varón con pavor y rechazo, un estigma que convierte a la mujer en un misterio peligroso<sup>11</sup>. En el mundo antiguo, la menstruación se convirtió en la expresión de lo que los valores compartidos rechazaban. La definición de los confines

---

<sup>11</sup> La tradición judía del *Levítico* habría impulsado la idea del poder contaminante de las menstruaciones; de esta forma, la segregación de las mujeres durante siete días promovería su invisibilidad, induciéndolas a evitar todo contacto con los hombres, con los objetos (ropa, sillas, camas) y edificios sagrados, y a cumplir con la obligación de la purificación del baño (*Levítico*, Cap. 15, 1-15; 19-30).

entre puro e inmundo permitió la cohesión social, a través del control, la marginación o la eliminación de las acciones consideradas ambiguas o anormales, como señala Angela Giallongo (2012). La sangre femenina expulsada del cuerpo es vista como símbolo de corrupción, siendo incluso comparada con el veneno de la serpiente. Al asociarla a la impureza y al pecado, no son pocos los textos que previenen a los hombres de los peligros de mantener relaciones sexuales con una mujer menstruante, entre ellos el de engendrar una descendencia monstruosa: hijos leprosos, elefantíasicos, epilépticos o endemoniados (Bechtel, 2001: 52).

La asociación entre la feminidad, lo monstruoso y la sangre enlaza con el concepto de la *abyección* propuesto por Julia Kristeva (2004). En relación con lo femenino desde la perspectiva de la identidad patriarcal, la abyección es contemplada con fascinación, pero del mismo modo repele “por miedo a la auto-aniquilación”. Lo abyecto para Kristeva, ya sea en la función biológica o en la simbólica, supone aquello que debe ser excluido del cuerpo para proteger al yo, pero que a la vez debe ser tolerado, pues aquello que puede destruir la vida también ayuda a definirla.

El cuerpo femenino, a causa de su función maternal y su relación con la naturaleza, se relaciona con la abyección en cuanto al rechazo que produce en la mentalidad masculina, que busca cómo regularlo y controlarlo (Kristeva, 2004: 104). Debido a su consideración como elemento vital, pero también asociada inevitablemente a la mujer y a la fertilidad, Kristeva señala la sangre como “una fascinante encrucijada semántica, el lugar propicio para la abyección”. Esta idea de la sangre y lo abyecto enlaza con el pensamiento judeocristiano de lo impuro, en contraposición a la pureza exigida al cuerpo, que no debe conservar rastros de su “deuda con la naturaleza” (Kristeva, 2004: 136): así, la sangre, el flujo femenino, las secreciones corporales, suponen la mancha de lo abyecto. Los textos religiosos judeocristianos incluyen el cuerpo de la mujer

menstruante entre los tabúes y abominaciones que alteran el orden lógico. La idea de la encrucijada mencionada anteriormente se convierte en lugar de unión entre “muerte y feminidad, asesinato y procreación, fin de la vida y vitalidad”, donde todos estos elementos confluyen y a su vez se rechazan mutuamente (Clément y Kristeva, 2000: 128).

Con respecto a los tabúes y abominaciones que menciona Kristeva, es posible, a su vez, relacionarlo con la propuesta de Trías en su ensayo *Lo bello y lo siniestro*, que señala asco y tabú como dos elementos indisolubles, provenientes de la concepción kantiana del *asco*, y que conlleva como reacción una sobrecarga de violencia.

Entre los tabúes programáticos de la especie humana, esos universales antropológicos, se puede inventariar el asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición, por no hablar del asco al reptil serpenteante, zigzagueante, hasta el punto que asco y tabú son dos elementos indisolubles: lo que se halla tabuizado, sometido al tamiz preponderante de la prohibición ancestral jamás cuestionada ni cuestionable, eso es sentido existencialmente, más allá de cualquier fugaz sentimiento pasajero, como asco fundamental (Trías, 2006: 28).

Este asco, para Trías, se engloba en el ámbito artístico y simbólico, a su vez, dentro de la categoría de *lo siniestro*. Dicha conceptualización supone, para este autor, la condición y a la vez límite de lo bello; de esta manera, debe estar presente, si bien oculto bajo la belleza y no debe ser revelado. Remitiendo de esta forma al concepto freudiano de *Das Unheimliche*, podemos englobar al monstruo femenino en el dominio de lo abyecto, de lo siniestro, de todo aquello que produce una espeluznante extrañeza y por tanto debe permanecer oculto o silenciado.

Así, la existencia de la mujer-monstruo es motivo de horror y de angustia por su propia transgresión de la norma de lo obscuro, por mostrar su existencia en lugar de permanecer oculta o confinada, según la norma androcéntrica, a la esfera de lo doméstico y lo privado. El mayor horror del monstruo es su invasión del espacio lógico cuando en sí mismo atenta contra todas las normas de la lógica y de la razón. Si la respuesta a esta transgresión es, de manera casi sistemática, la reacción violenta, en el caso de los monstruos femeninos esta violencia se hace, como podemos comprobar, aún más evidente.

## **2.2. Genealogía de figuras femeninas: funciones y símbolos**

Como señalábamos, los mitos y relatos de tradición oral han dado lugar a múltiples imágenes de la monstruosidad femenina, en cuyos atributos pueden encontrarse aún las huellas de los primitivos cultos a la Diosa Madre. Al igual que antiguas diosas arcaicas ligadas a la naturaleza son reinterpretadas como deidades oscuras y terribles, otras continúan su evolución hasta formar parte del imaginario de los pueblos como seres híbridos, demonios, brujas o hechiceras. Las iconografías de estas figuras se relacionan con símbolos muy concretos ligados al principio femenino, como son la serpiente, la noche, la luna o la sangre. Entre ellas, despojadas de toda faceta amable, encontramos seductoras, corruptoras de los hombres, devoradoras de niños y, en definitiva, la viva encarnación de todo aquello que debe ser rechazado y temido.

El retrato que la cultura patriarcal esboza de estas imágenes femeninas resulta, en más de una ocasión, extremadamente cruel. Si la mujer monstruo encarna el horror, los tabúes y lo abyecto que proyecta el varón que teme a un sujeto femenino activo y poderoso, el propio trato que reciben en el mito no está tampoco exento de horror; no dejan estas figuras de ser víctimas de la terrible misoginia y la violencia simbólica que las configura en el imaginario.

### *2.2.1. Representaciones del principio femenino*

Si bien se trata de figuras que han evolucionado de forma sincrética, incorporando rasgos de otras culturas y mitologías a su imaginario, es común en ellas la pervivencia de elementos telúricos, ctónicos (refiriéndonos en este caso a la vinculación con el inframundo) o selénicos, que permiten su identificación. En la construcción de estas

imágenes femeninas destaca la asociación simbólica entre la mujer, la noche y el elemento acuático. El agua, en este caso, constituye el elemento primigenio del que surge la vida, actuando también como el *limes* o frontera de acceso al inframundo (Martos García, 2015: 51). Del mismo modo, las aguas primordiales de la mitología se relacionan directamente con los flujos menstruales femeninos y los ciclos de la naturaleza y la luna (Giallongo, 2012: 166). En las descripciones del entorno en el que se mueven estas figuras femeninas, la etimología de sus nombres, en su genealogía de ancestros o descendientes, o incluso en el espacio que separa su morada del resto del mundo, puede encontrarse de forma habitual la presencia del agua. En algunos casos, la asociación entre la mujer y el agua es tan fuerte que, incluso habiendo existido en el mito una figura femenina dotada de características antropomórficas, su personificación del elemento acuático trasciende estos rasgos de humanidad, que finalmente acabarían desapareciendo del imaginario. Es, por ejemplo, el caso de Estigia, originalmente una oceánide, titánide o deidad de carácter ctónico que, con el tiempo, sería totalmente asimilada por las propias aguas a las que representa: el río del Inframundo cuyos dominios circunda, capaz de proporcionar la inmortalidad (Aguirre, 1996: 149).

Otro recurso habitual en la simbología del monstruo femenino, proveniente de su herencia arcaica, es presentar a la mujer acompañada de serpientes o bien adoptando ella misma esa forma. Es representativa de este tipo de iconografías la figura de Eurínome, a quien mencionábamos en páginas anteriores. Algunos mitos helénicos reinterpretan a Eurínome como una advocación de las diosas Rea o Hera, si bien mantienen la idea de la creación de la serpiente por partenogénesis y su posterior unión sexual con ella (Walker, 1983: 856).

La relación entre el agua y la serpiente encuentra sus orígenes en los mitos cosmogónicos, en los que la serpiente aparece enrollada en torno al mar primordial y

contribuye a la creación o preservación del mundo. Además de los ejemplos mencionados de Eurínome, o de la sumeria Tiamat, otros relatos de distintas culturas repiten este patrón, como es el caso de la mitología escandinava, en la que la serpiente Jormügangdr (Fernández Rubio, 2017: 77), en su exilio en las profundidades abisales del mar que rodea Midgard, la tierra de los mortales, estrecha sus anillos en torno a las aguas para contenerlas y evitar su desbordamiento<sup>12</sup>.

Además de esta vinculación con los mares primordiales, la serpiente ha sido igualmente valorada y temida por sus características. Su quietud, sus rasgos y la fijeza de su mirada la hacen aparecer como un animal dotado de cierto tipo de astucia o inteligencia, mientras que la peligrosidad de su veneno, su frialdad y sus movimientos sorprenden, horrorizan y fascinan, convirtiéndose en objeto de veneración en numerosas culturas antiguas. Por su capacidad de mudar la piel se la ha considerado un símbolo de regeneración; también presenta relación con la concepción filosófica del eterno retorno, la naturaleza cíclica y renovadora del mundo, a través del símbolo del *ouroboros*, la serpiente que engulle su propia cola formando un círculo. Del mismo modo, su relación con la tierra la convierte en mensajera entre dos mundos, el superior y el subterráneo (Fernández Rubio, 2017: 75). En la tradición cristiana, el simbolismo pagano de la serpiente, precisamente por este carácter ligado a la tierra y al submundo, evolucionará hasta convertirse en una de las principales representaciones del mal, asociada a la figura del demonio (Lucifer, Satán, Asmodeo o Samael), y por supuesto a la Eva bíblica. Así, la imagen del héroe, ya sea cristiano o pagano, venciendo a la

---

<sup>12</sup> Jormügangdr es engendrada por el dios *trickster* Loki, responsable tanto de ayudar en numerosas ocasiones a los dioses como de la propia destrucción del mundo, y por una giganta, la raza primigenia que en los mitos nórdicos habitaba el mundo antes del nacimiento de los primeros *Aesir* (dioses tonantes), y que fue derrotada por estos y convertida en su principal enemiga. Su propio origen, por tanto, ya representa una transgresión del orden, al tiempo que recuerda la función repetida en otros mitos, en la que una nueva generación de dioses guerreros depone a la anterior e impone un nuevo orden social justificado a través del mito.

serpiente, se perpetuará a lo largo de los siglos en la como un símbolo de la victoria de la luz y lo masculino sobre las tinieblas y lo femenino (Rodríguez, 2000: 220).

De esta forma, es posible determinar, a través de estas relaciones entre el principio femenino y diversos elementos ligados a la naturaleza, una serie de grupos de símbolos, similares a los que describía Maria Gimbutas (1996) en su estudio sobre las diosas, que evidencian el carácter ctónico o selénico heredado por los monstruos femeninos.

Habiendo sido intuita la luna como algo que rige los ritmos, como una fuente de energía, de vida y de regeneración, ha tejido una verdadera red entre todos los planos cósmicos, creando simetrías y analogías entre fenómenos de esta infinita red, como por ejemplo el conjunto luna-lluvia-fertilidad-mujer-serpiente-muerte-regeneración periódica. Pero, a veces, se nos presentan algunos conjuntos parciales: serpiente-mujer-fecundidad, mujer-serpiente-magia (Chinchilla, 2003: 269).

La relación con el elemento lunar se debe a la importancia de la luna en los cultos primitivos como representación de los ritmos cíclicos de la regeneración y la naturaleza; como tal, las cuatro fases lunares representan la vida, la decrepitud, la muerte y el renacimiento (Chinchilla, 2003: 264). La luna, imagen de la inmortalidad renovadora, se asocia a los ciclos naturales que perpetúan esta transición simbólica entre nacimiento y muerte, como ocurre con los ciclos agrarios, los de las mareas o los menstruales. Además de la asociación simbólica con la naturaleza, y del papel de la luna como antigua medida de tiempo para los meses, existe una raíz etimológica común que refuerza esta asociación, entroncando con la raíz sánscrita *-ma* (medir), que a su vez daría origen a *masa*, utilizada tanto para *luna* como para *mes* (Vine, 1999: 548). De este término derivarían el griego *mêne* (Μηνή) y el latino *mensis*, que se



asociaría también con *menstruo* para subrayar la vinculación de lo femenino y lo lunar a través de la menstruación (Bechtel, 2001: 52). Diversos autores e intelectuales del ámbito eclesiástico, desde Isidoro de Sevilla hasta Alberto Magno, contribuirían a reforzar esta asociación etimológica y simbólica entre los ciclos lunares y menstruales en el pensamiento medieval, haciéndose eco de las voces clásicas que ya habían recogido y difundido toda suerte de supersticiones y tabúes ligados a la menstruación, presentes por toda la cuenca mediterránea.

Señala Gilbert Durand que el arquetipo del elemento acuático “nefasto” es la sangre menstrual, cumpliendo el agua, la menstruación y la luna un mismo papel fecundante en el que inevitablemente terminan entrelazándose en los imaginarios indoeuropeos. No obstante, como signo del tiempo, la luna mantiene una estrecha relación con la muerte y es asimilada al destino y a un poder maléfico, siendo en algunas culturas del folclore europeo considerada como un monstruo devorador o antropófago (Durand, 2004: 96). Este carácter cíclico reforzará a su vez su asociación con los aspectos más negativos de la feminidad, por lo que no es de extrañar que distintas divinidades lunares presenten también un aspecto ctónico y funerario, o directamente evolucionen a imágenes monstruosas vinculadas a una luna menstrual y terrible.

Un ejemplo ilustrativo de la evolución sufrida por estas imágenes femeninas, precisamente debido a su vinculación con los ciclos lunares, es la de la antigua diosa Hécate, de la que Cirlot añade la siguiente definición:

Símbolo de la madre terrible, que aparece como deidad tutelar de Medea o como lamia devoradora de hombres. Es una personificación de la luna o del principio femenino en su aspecto maléfico, enviando la locura, las obsesiones, el lunatismo. Sus atributos son la llave, el látigo, el puñal y la antorcha (Cirlot, 2007: 244).

Aunque conocemos a Hécate como una diosa griega, se la considera una divinidad pre-helénica, proveniente de la región de Anatolia, caracterizada por su naturaleza triple, como es el caso de otras divinidades arcaicas. Se ha postulado que en sus orígenes pueda tener relación con la deidad egipcia Heket o Heqit, una diosa vinculada al nacimiento y a la magia, cuyo animal consagrado era la rana, símbolo relacionado a su vez con el feto (Walker, 1983: 77). Resulta llamativa la negativa concepción simbólica actual de Hécate, considerada como bruja y “devoradora”, cuando en sus inicios, entre sus múltiples advocaciones, se encontraba la de protectora de los partos (Husain, 2006: 132). Como divinidad, está además ligada a las fases lunares y a las etapas vitales de la mujer (doncella, madre y anciana); es la diosa de la brujería, las encrucijadas, los mundos subterráneos y los fantasmas, y se la representa como una diosa axial, tanto por su relación con la evolución lunar como con el triple dominio cósmico: cielo, tierra e inframundo (Chinchilla, 2003: 267). Debido a esta vinculación con lo misterioso y la naturaleza, el aspecto que ha trascendido de ella a través de la visión patriarcal de la sociedad es el de poseedora de oscuros y terribles secretos femeninos, convirtiéndose por lo tanto en una figura ligada a la muerte y la oscuridad en lugar de a la vida. Salvo algunas excepciones, los mitos la representan con un carácter implacable, resultando fácil provocar su ofensa. Según Cirlot, el culto a Hécate requiere en más de una ocasión sacrificios humanos. No obstante, por su relación con los partos, en algunos lugares se hizo habitual proteger a las madres y a los recién nacidos con amuletos suyos de efecto apotropaico.

En esta línea, emparentada con Hécate o servidora de esta en algunos mitos, destaca la figura de la maga Circe, otro de los personajes femeninos de mayor poder en la mitología griega. Sus características, por ser similares a las otras diosas con los

mismos atributos, evidencian que esta relación con la diosa Hécate no es una elección arbitraria, sino que responde a una genealogía interconectada de mujeres vinculadas al aspecto más oscuro o terrible del principio femenino. Estrechamente ligada a la naturaleza, Circe es retratada en la *Odisea* como una mujer sabia, enigmática y seductora, que transforma en animales a los hombres que llegan a su isla, hasta que el héroe Odiseo, ayudado por Hermes, logra romper el hechizo. En otros relatos aparece como una hechicera implacable, con grandes dotes para la magia y la herboristería, que desata terribles venganzas sobre aquellos que la agravian o la rechazan. Barbara Walker (1983: 955) le atribuye un carácter funerario, como señora de la isla de Eea (que significaría lamento), y por la etimología de su propio nombre, relacionada con los pájaros y con augurios de muerte. Señala Walker que, dadas estas características, la propia Circe podría tratarse de una antigua deidad matriarcal, despojada de su previo estatus divino<sup>13</sup>. Por el hecho de convertir a los hombres en cerdos, tal y como figura en la *Odisea*, la relaciona con la faceta más letal de la Gran Madre, comparándola con otras diosas femeninas relacionadas con la fertilidad, cuyos rituales y misterios implican en ocasiones sacrificios y actos devoradores: la fenicia Astarté, la griega Deméter, la celta Cerridwen o la nórdica Freyja.

Además de Circe, también Medea es relacionada con Hécate en la definición de Cirlot, estableciéndose relaciones de parentesco y de tutela entre las tres figuras. Dotada de un turbio atractivo y poseedora de un ingenio y de saberes misteriosos que la asocian a las imágenes de hechiceras intrigantes, Medea ejerce a la vez fascinación y rechazo en el imaginario griego, evolucionando desde sus orígenes míticos hasta

---

<sup>13</sup> A este respecto, ya el propio Cicerón, en su disertación *Sobre la naturaleza de los dioses* (III, 48), plantea la existencia de algunos cultos locales en Grecia, en los que Circe era venerada como una posible diosa.

convertirse en un personaje literario sobre el que se han llevado a cabo numerosas versiones y reformulaciones.

El estudio de Erika Bornay (2001: 138, 166) resalta el poder destructivo de la Medea mítica original, su propia monstruosidad interna, cuando, al ser abandonada por Jasón para casarse con otra (una mujer “normal”), ella desata su venganza sobre todos. Aunque son varios los crímenes que se le atribuyen, el que ha alcanzado mayor trascendencia es el rasgo infanticida, enlazando con el arquetipo de madre terrible, y convirtiéndola en el icono universal de la *paidoteira*, la madre asesina y desnaturalizada que mata a sus propios hijos. Medea, una extranjera en tierras griegas, encarna el primitivismo, lo misterioso y lo irracional, todo aquello a lo que se opone el mundo helénico, racional paradigma de la “civilización”. En paralelo a su encumbramiento como infanticida, fraticida y magnicida, portadora de todos los excesos de la *hybris*, se resalta precisamente este origen extranjero como si, en palabras de Adriana Cavarero, la atrocidad de sus crímenes debiese situarse más allá de las fronteras de Grecia, como si la esencia de “lo griego” no soportase reconocerse en el delito y debiera desplazarlo a un “espacio bárbaro y totalmente otro” (Cavarero, 2009: 53).

Tanto el asesinato de la propia descendencia como el descuartizamiento de las víctimas se convierten en mitologemas recurrentes que enlazan con la imagen de la madre terrible. El desmembramiento del cuerpo, que “cancela la unicidad, reduciéndolo a carne sin unidad de figura alguna”, se hace más terrible cuando es la madre la que se muestra dispuesta a destruir el cuerpo, esa “unicidad que toda madre reconoce en su hijo” (Cavarero, 2009: 54). Asimismo, el despedazamiento se asimila simbólicamente a la castración, que en el caso de Medea se hace evidente puesto que la mayoría de sus acciones criminales (el asesinato de su hermano, el de su rival, la

hija de Creonte, y el de sus hijos con Jasón) implican la eliminación de la descendencia de sus oponentes varones. Es el propio Jasón quien la compara con Escila, doncella monstruosa rodeada de perros devoradores que nacen de sus ingles, estableciendo una vez más el paralelismo entre el sexo femenino, la emasculación y la muerte (Madrid, 2009: 34).

Escila, a su vez, posee pocos rasgos humanos en su representación de la *Odisea*, siendo más similar a una especie de hidra o de monstruo deforme y abisal, que seguiría la línea de representación de otros monstruos acuáticos femeninos como Tiamat. Heráclito, haciéndose eco de Homero, la define como la “alegoría de la desvergüenza”, llena de “rapiña, de temeridad y de avidez” (70, 11-12). Será la tradición post-homérica la que extienda su imagen con rostro y torso femenino, y acompañada, además de por los perros rabiosos que nacen de su cuerpo, por una cola de pez o de serpiente, o incluso alas. Además de encarnar el prototipo de la mujer irascible, famélica y lasciva, que se relacionaría con las prostitutas e imágenes femeninas de sexualidad insaciable, la iconografía de Escila entronca con el ámbito infernal debido a sus rasgos animales y a su morada en el abismo del mar siciliano.

Mientras que algunas versiones del mito presentan a Escila como una doncella metamorfoseada, fruto de una maldición lanzada por Circe, otros se refieren a ella como hija del dios marino Forcis y de Hécate, quien a menudo puede ser escoltada por perros o lobos, e incluso llegar a transformarse en ellos, por lo que los animales que emergen de la cintura de Escila tendrían una relación directa con la diosa (Alganza, 2013: 10). También se relaciona con Escila, desde la *Odisea*, a Caribdis, el abismo monstruoso e insaciable, representación del desenfreno sin límites.

De la descendencia de Forcis con Ceto, la hija de Gea y Ponto, nacerá otra figura híbrida femenina, Equidna, a la que Hesíodo en su *Teogonía* describe como mitad

ninfa y mitad serpiente; una criatura fascinante e inmortal que a su vez se unirá a Tifón para procrear un feroz linaje de monstruos. En la descripción de su aspecto y del lugar donde habita se resalta tanto la ambigüedad física de Equidna, entre la belleza y el horror, como el hecho de que permanece aislada en su gruta, lejos tanto de los dioses como los mortales, dando a entender que no pertenece del todo ni a unos ni a otros, probablemente con el fin de corroborar su naturaleza monstruosa y del peligro que ella misma entraña (Aguirre, 1995: 173).

Ceto parió a otro monstruo irresistible, no semejante  
a los hombres mortales ni a los inmortales dioses,  
en una cueva profunda: a la divina Equidna feroz,  
mitad ninfa ojinegra, de bellas mejillas,  
y mitad monstruosa serpiente, terrible y grande, jaspeada,  
carnívora, en las honduras de la tierra divina;  
allí, abajo, ella tiene su cueva, bajo cóncava roca,  
lejos de los inmortales dioses y de hombres mortales;  
allí le asignaron los dioses tener sus ilustres moradas (Hesíodo, 295-305).

Entre las criaturas engendradas por Equidna, entre los que se incluyen la Hidra, el dragón que custodia el jardín de las Hespérides o el perro guardián del Inframundo Cerbero, Hesíodo menciona también la Quimera. Esta bestia de naturaleza triple, con una cabeza de león, otra de cabra y otra de dragón o serpiente, será derrotada por el héroe Belerofonte a lomos de Pegaso, cumpliendo con la función legitimadora y fundacional del héroe de manera muy similar al relato babilónico de Marduk. Frente a la ambivalencia que caracterizaba a Equidna, reforzándose su naturaleza dual, en la representación de la Quimera no existe una oposición de connotaciones positivas y negativas, sino que aparece directamente retratada como un monstruo terrorífico,

además de especificar su condición mortal y la identidad del héroe que le dará muerte (Aguirre, 1995: 176).

Además de estos ejemplos, otras figuras dotadas de rasgos animales manifiestan la transformación de las representaciones de la *Potnia Theron* al monstruo femenino en el marco del relato androcéntrico. El motivo de la mujer-ave, dotada de alas y de garras o espolones, que Gimbutas (2013) señala como una de las representaciones más habituales de la Diosa Madre, está presente la iconografía de distintas culturas, como ocurre con la diosa mesopotámica Lamashtû o con las representaciones de Istar o Astarté, pero en la mitología helénica se identifica con criaturas de índole monstruosa como las arpías, las sirenas o incluso las esfinges. Aunque esta última proviene originariamente de la mitología egipcia, en la que cumplía una función protectora, su adaptación al imaginario griego sufrirá una significativa evolución; diversas versiones del mito, desde la *Teogonía* (320-330), la representan como hija de Quimera o de la madre de esta, Equidna.

En la época arcaica, la presencia de la esfinge se da principalmente a través de la cultura material, en cuyas representaciones iconográficas, que evidencian sus rasgos anatómicos femeninos, aparece persiguiendo, devorando o poseyendo sexualmente a varones jóvenes. Durante la época clásica, los autores trágicos griegos difundirán ampliamente el mito de Edipo, en el que la esfinge es derrotada por el héroe como metáfora del cambio político-social, en el que el monstruo femenino representa la tiranía arcaica que amenaza a la *polis*, siendo una decisión consciente e intencionada la de escoger la imagen de una mujer sola y poderosa para representar la maldad y el peligro (Marín *et alii*, 2010: 202). La amenaza de la mujer sola se manifiesta en el uso de los apelativos y epítetos con los que los autores griegos se refieren a estas imágenes femeninas, como las sirenas o las esfinges, a menudo definidas como “vírgenes

aladas”. En este sentido, y dada la relación de estas criaturas con una sexualidad depredadora, el término “virgen” (*parthénos*) no se utiliza únicamente como un sinónimo de castidad, sino también para definir a la mujer que no se ha sometido al orden masculino al entregarse a un varón que la controle (Quintillá, 1996: 23). Es por ello que esta forma de virginidad, separada del concepto de castidad, puede aparecer representada como peligrosa en el marco de la cultura helénica cuando responde a un rechazo de la mujer a someterse al varón, ya sea por decisión propia o por una condición fisiológica que se lo impida.

La doncella o virgen, el monstruo o la diosa que engendra a su descendencia por partenogénesis sin un compañero masculino, representan desde distintos prismas un mismo motivo amenazador: una mujer marginal, precisamente por su decisión de no permanecer ligada a un hombre. Incluso en el caso de las diosas griegas, aquellas que eligen la virginidad presentan un estatus ambiguo: Hestia es relegada a la esfera privada del hogar; Ártemis es presentada como una cazadora, salvaje y violenta, en su advocación de “Señora de las Bestias”, que entroncará con la imagen terrible de las amazonas, las ménades y con el motivo de la hembra fálica y salvaje. Atenea se convierte en una imagen masculinizada –ya desde su origen, nacida no del vientre de una mujer, sino de la cabeza de Zeus-, la mujer que intenta adoptar cualidades viriles. Estas dos últimas diosas, a su vez, anticiparán las dos caras principales del motivo de la *virago*: Ártemis, como las amazonas, encarnará el anti-orden, el caos gineocrático; Atenea, por su parte, el paradigma de la doncella patriarcal, aceptada por el mandato paterno y por lo tanto legítima, pero debiendo neutralizar o incluso ocultar su propia sexualidad femenina para poder escapar de la esfera de lo privado sin que suponga una transgresión del orden natural (Cardini, 1984: 163).



Las arpías y las sirenas, a su vez, en esta condición de doncellas depredadoras, responden en la cultura clásica al paradigma de la mujer que consume los bienes y la vitalidad de los varones, identificándose a nivel simbólico con las prostitutas. En el origen de estas imágenes se apunta la idea de una degradación o tergiversación de la propia diosa Afrodita o de alguna antigua deidad relacionada con la fertilidad y con advocación de señora del mar, como Istar, Astarté o Asherah (Rodríguez, 2000: 218). Existen diferencias entre ambos tipos, a pesar de sus similitudes iconográficas.

Las primeras, las arpías o harpías, son definidas por Cirlot (2007: 95) como personificación de los vicios y como representación de las “armonías maléficas de las energías cósmicas”. Aparecen como criaturas malditas, pero a la vez castigadoras de los hombres, salvajes y enloquecidas. Del mismo modo que ocurre con las Erinias o Furias, también son caracterizadas como seres híbridos que atacan a sus presas entre terribles chillidos.

Por su parte, las sirenas clásicas, más vinculadas al ámbito marino y al Inframundo, están dotadas de voces seductoras, con las que atraen a los varones hacia su inminente perdición (Martínez, 2010: 91). Si bien sus dotes para el canto se atribuyen a ser hijas de una musa, el papel de las sirenas no se limita únicamente a la canción y la seducción; en diversas narraciones actúan como mediadoras entre el mundo de los muertos y de los vivos, y se asocian directamente a la diosa Perséfone. Según el mito, de la unión entre Aqueloo, una deidad acuática, y la musa Melpómene, habrían nacido ocho hijas, célebres entre las ninfas por su belleza y sus voces melodiosas, que formaron parte del séquito de Perséfone cuando todavía era una adolescente (Koré). Al no ser capaces de auxiliar a esta cuando fue raptada por Hades, las ocho ninfas fueron maldecidas por Deméter y metamorfoseadas en terribles criaturas como castigo (Glockner, 1994: 38).

Aunque Perséfone termine erigiéndose como reina del Inframundo, y las sirenas como seductoras y devoradoras de hombres, en ambos casos mantienen eternamente su título de “doncellas”, perpetuando la idea clásica de la joven virginal como portadora de muerte (García Gual, 2014: 24). De la misma forma que las arpías, las sirenas también poseen características humanas y de ave, dado que la figura actualmente más conocida de este imaginario, la mujer-pezu, no se integrará definitivamente hasta la Edad Media.

En la lengua inglesa, la distinción entre la sirena clásica y la medieval, más relacionada con la tradición celta, se establece a través de términos distintos para diferenciarlas: la sirena proveniente de la tradición helénica conserva su nombre original, *siren*, mientras que la otra recibe el nombre de *mermaid*, manteniendo la relación entre la doncella (también en este caso portadora de muerte), y el mar. Este tipo de sirena o mujer-pezu de herencia celta, que también ha pervivido en la tradición hispánica, se relaciona con la figura de Melusina, criatura feérica que la cristiandad asimila como hechicera o ser casi demoníaco. Aunque sus raíces son mucho más antiguas y responden a una tradición oral, los primeros textos sobre esta figura femenina se encontrarán sobre todo a partir de la Edad Media, principalmente durante el siglo XIV, en obras como *Le roman de Mélusine* de Jean D'Arras (Bermejo, 1986).

A pesar de que existen múltiples versiones sobre la misma historia, la más extendida es que Melusina, víctima de una maldición, se ve convertida una vez por semana en un monstruo híbrido, con torso humano y cuerpo de serpiente o de pez a partir de la cintura. El resto del tiempo su apariencia es la de una seductora mujer, de gran belleza y extraordinarios poderes mágicos. Pronto inicia una relación con un noble, al que obliga a jurar que nunca investigará sobre sus orígenes, ni jamás acudirá a visitarla un sábado. Como función habitual del relato, la curiosidad acaba

imponiéndose, la prohibición es transgredida y el amante descubre la naturaleza dual de Melusina mientras ella se baña. Rota la promesa, ella lo abandona y desaparece. Es común en mitos y leyendas (no solo en la tradición occidental) que la unión entre la mujer de origen salvaje o sobrenatural y el varón civilizado culmine en su separación y en un regreso de ambos al orden al que cada uno pertenece.

Igualmente, el motivo del mortal que espía a la mujer sobrenatural, diosa o monstruo, se da en diversos mitos, pudiendo acarrear consecuencias fatales para él, como la ceguera, la locura y la muerte. Algunas versiones de la leyenda, en la que la pareja llegaba a tener descendencia antes de la separación, añaden que Melusina se lleva a sus hijos consigo y nunca vuelven a ser vistos en el mundo de los mortales, ya sea porque ellos comparten el origen feérico de su madre, o para continuar con la tradición en la que la madre/monstruo “arrebata” su descendencia al varón. Otras, por el contrario, en las que los hijos permanecen con su padre, cuentan cómo ella se desliza cada noche de vuelta al castillo para alimentarlos o para llorar sobre ellos por el dolor de la separación, ofreciendo una imagen más humanizada del monstruo femenino (Walker, 1983: 631).

Bermejo Barrera señala en este prototipo femenino un antecedente común indoeuropeo, si bien alude directamente a Melusina como una reminiscencia de antiguas diosas madre célticas como Macha, Epona o Rhiannon. Rastreando los orígenes del mito, este autor ahonda en la herencia celta en el folclore del norte de España, señalando el equivalente hispánico de Melusina en la leyenda gallega de Marina/Marihna, una criatura feérica ligada al mar, que engendrará el linaje híbrido de los Marinho (Bermejo, 1986: 270). Otros mitos y leyendas de distintos imaginarios culturales presentarán imágenes similares de doncellas acuáticas, como la *rusalka* eslava, las *kelpies* celtas, las *ondinas* o las *damas de agua* del folclore hispánico,

capaces de adoptar apariencias engañosas para ocultar su origen sobrenatural, y caracterizadas, sean o no siempre de naturaleza malévolas, por su capacidad seductora.

Entre los monstruos híbridos de la mitología, uno de los más representativos del arquetipo de la devoradora femenina es la lamia griega. Como personaje mítico, Cirlot (2007: 275) la presenta como una antigua reina, famosa por su gran belleza, que debido a su crueldad fue convertida en una criatura monstruosa. Otras versiones del mismo mito la señalan como una antigua reina de Libia que fue amante del dios Zeus, y que acabó matando a sus propios hijos, ya fuera por decisión propia o por instigación de Hera, la esposa de Zeus, celosa de las correrías extramatrimoniales de su marido (Eetesam, 2009: 233).

De un modo u otro, Lamia fue castigada por su crimen y convertida en un monstruo con cabeza y torso de mujer y cuerpo de serpiente. Además, quedó condenada a tener permanentemente grabada en sus ojos la visión de sus hijos muertos, a pesar de que Zeus, en un leve gesto de compasión, le permitiera extraerse los ojos y volver a ponérselos a voluntad, con el fin de poder librarse por unos instantes de su maldición. La magnitud del castigo no solo condujo a Lamia a la locura, sino que, además, comenzó a acechar y a raptar a niños pequeños, arrebatándoselos a sus madres en venganza por los que ella había perdido. Una vez que tenía a los niños en su poder, los devoraba, alimentándose de su carne y de su sangre, por lo que se convirtió en una figura habitual con la que ilustrar los terrores infantiles, evolucionando en sus características físicas para actualizarse con respecto a los distintos imaginarios culturales en los que se la representara (Glockner, 1994: 37).

A partir de esta historia, muchas criaturas legendarias que compartían rasgos parecidos pasaron a denominarse de forma genérica lamias, unificándose bajo el motivo de la mujer/monstruo seductora, infanticida y asesina, cuya función es

alimentarse de la sangre de niños y varones jóvenes o, en este último caso, también de su semen. Filóstrato, en la *Vida de Apolonio de Tiana*, establece una comparación entre las lamias y las mormólices (ambas dotadas de características muy similares) con la empusa de su relato, a la que define como un espectro capaz de asumir la forma de una mujer humana de gran belleza para seducir a jóvenes y posteriormente devorarlos. El caso particular narrado por Filóstrato cuenta la historia de un joven corintio llamado Menipo, seducido por una rica y misteriosa extranjera, al que el sabio Apolonio advierte: “acaricias a una serpiente, y ésta a ti”. Durante el banquete de bodas, el filósofo desenmascara a la criatura, obligándola a revelar su verdadera naturaleza y a desaparecer.

No obstante, cuando las copas de oro y lo que parecía plata demostraron ser cosas vanas y volaron todas de sus ojos, y los escanciadores, cocineros y toda la servidumbre de este jaez se esfumaron al ser refutados por Apolonio, la aparición pareció echarse a llorar y pedía que no se la torturara ni se la forzara a reconocer lo que era. Al insistir Apolonio y no dejarla escapar, reconoció que era una empusa y que cebaba de placeres a Menipo con vistas a devorar su cuerpo, pues acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes porque la sangre de estos era pura (Filóstrato, Libro VI, 25-26).

Esta narración continuará siendo una fuente de inspiración para obras literarias en los siglos posteriores, en las que las imágenes de la empusa y la lamia se entremezclarán con la de la vampiresa y el motivo del *revenant* o criatura no-muerta, que regresa de su tumba para alimentarse de los mortales.

En el texto de Filóstrato, en el que ya se establecen comparaciones entre las distintas tipologías de monstruo femenino, la asociación de la seductora con la serpiente y el posible origen fenicio de la misteriosa amante de Menipo enlazan con

un imaginario común que trasciende las fronteras griegas y permite establecer la base de toda una genealogía de monstruos y espectros similares bajo una serie de nombres sincréticos. Barbara Walker señala, de hecho, que las empusas son también llamadas “Hijas de Hécate”, y propone a las lamias como la versión helénica de las Lilim, las hijas de Lilith que, como ella, acechan a los hombres jóvenes durante el sueño (Walker, 1983: 541).

En este marco, se registran numerosas narraciones míticas y legendarias que siguen un patrón muy parecido: monstruos femeninos que, adoptando la apariencia de mujeres de gran belleza, tratan de seducir a los hombres, prometiéndoles todos los placeres, para devorarlos y beber su sangre tras haberse unido sexualmente a ellos (Marcos Casquero, 2009: 219). A lo largo de los siglos, las lamias continuaron personificando este motivo femenino que aún podrá encontrarse en los bestiarios medievales, en los que se integrarían bajo el mismo nombre toda una suerte de criaturas similares, incluidas aquellas no ya de tradición griega, sino también celta, germánica, escandinava, o incluso del folclore de herencia oriental.

En España, los mitos de origen tanto celta como mediterráneo se aúnan en una serie de figuras femeninas devoradoras, tanto de niños como de hombres jóvenes a los que previamente seducían, entre las que destacan especialmente las *xanas* o *janas*, algunos tipos de *mouras* o las *lamiak* vascas, en las que pervive el nombre clásico (Martos García, 2015: 44). También se incluye entre este corpus la figura de la *strige* o *strix* (Tausiet, 2004: 55), de herencia romana. Representada iconográficamente como una criatura parecida a las arpías, después de aparecer en obras como *El asno de oro* de Apuleyo se instaurará en el imaginario de diversos pueblos europeos, dando lugar a las *strigoi* rumanas y al término italiano *strega* (bruja). Su propio nombre mantiene relación con el chillido ululante de la lechuza (*strix*), la cual simboliza la hechicería y

el ámbito nocturno, pero también la sabiduría femenina (Quintillá, 1996: 15). Este ser, malvado por naturaleza, pasará a asociarse directamente con las brujas, principalmente a partir de la Edad Media, y se mantendrá a lo largo de los siglos, hasta integrarse plenamente en la cultura popular en la actualidad.

### *2.2.2. La voz silenciada y el grito del monstruo: formas de resistencia femenina*

La cultura patriarcal relega tradicionalmente a las mujeres al espacio de lo doméstico y lo privado, apartándolas de la esfera pública y convirtiendo el silencio y la sumisión en el ideal de virtud femenina. Su reflejo en el mito, por tanto, se construye a través de una marcada intención ideológica, en la que el patriarcado silencia o desoye la voz de la mujer, o la animaliza para reafirmar su alejamiento del ámbito de la razón. La idea de que la voz femenina es peligrosa se manifiesta a través de las connotaciones negativas que acompañan a aquellas que toman la palabra en el mito; es por ello que los propios nombres del monstruo tienen a menudo una relación etimológica con el uso de la voz. Una muestra de esta relación se da en la imagen de las gorgonas, dado que el término *Gorgo* parece tener su raíz en el sánscrito *garg*, que designa un sonido o gruñido gutural, similar al de los animales o al de una bestia (Feldman, 1965: 487).

No es extraño asociar el gruñido con esta figura si tenemos en cuenta que Gorgo/Medusa aparece representada frecuentemente con la boca abierta, en un alarido congelado que acentúa su carácter monstruoso. Cavarero señala que el alarido de Medusa no difiere del grito gutural que lanzan los guerreros en la batalla, si bien son las figuras femeninas las que “vuelven al primer plano” cuando se aborda el carácter más primitivo o instintivo de la voz.

No obstante, la etimología de su nombre [Medusa] no reenvía al ámbito del sonido, sino al acto de “reinar” o, como quisiera una falsa lectura de los mitógrafos antiguos, al “no poder ser vista” (*me idosan*); Medusa es una de las tres Gorgonas. El alarido gutural es, en ella, una marca de familia. Aunque no mata con la voz, como sí hacían en cambio las Sirenas, la esfera acústica forma parte de su ajuar esencial. Como es sabido, el fenómeno de la voz se inscribe en el género femenino y evoca, por lo demás, la figura materna. Pero Medusa es una mujer sin cuerpo y sin vientre (Cavarero, 2009: 36)

Medusa, exiliada de su propio cuerpo, vencida y fetichizada, convertida en símbolo como cabeza suspendida del escudo de Perseo, tiene la voz instintiva que se relaciona con lo femenino, pero carece de relación con la maternidad. El monstruo femenino debe asociarse a la esterilidad y la muerte para representar el anti-tipo materno; nada, quizá, podría personificar mejor el horror atávico del ser humano que el reflejo oscuro de la madre ideal, la antítesis de la madre que nutre y protege en el mayor momento de vulnerabilidad humana, en el que el infante aparece unilateralmente inerme y expuesto (Cavarero, 2009: 54). Es por ello que las depredadoras y *paidoteiras* abundan en este corpus genealógico, precisamente porque esta característica es la que más refuerza su monstruosidad.

En los mitos griegos, otras criaturas relacionadas con Medusa o con el Inframundo, que encarnan los miedos primitivos del ser humano, poseen características similares, y la propia etimología de sus nombres, a menudo asociada al plano acústico, revela su naturaleza monstruosa. Thalia Feldman propone como ejemplos a Mormo, una especie de espíritu vampírico femenino cuyo nombre da lugar al término *murmurar*; la vieja Baubo, del que proviene *balbucear*, o el espíritu Gelo, asociada a la diosa Hécate al igual que Mormo, y que se relacionaría con el término



*ghoul* o *ghul* (Feldman, 1965: 490), el cual designa a un espíritu chillante, necrófago, y asaltador de tumbas en diversas culturas. De Mormo, además, proviene otra estirpe de criaturas nocturnas, las mormólices anteriormente mencionadas, cuyo fin no es otro que el de acechar a varones jóvenes durante el sueño, alimentándose de su sangre.

Cavarero (2009) recuerda, en relación a la voz, el poder de las sirenas de conducir a la muerte utilizando esta como instrumento. En este caso, la relación de la voz y el instinto despierta un impulso fatal en el varón que la oye, quedando hechizado por ella y siendo arrastrado a su perdición. También Circe utiliza su voz, en forma de canción, como señuelo para atraer a sus víctimas (Santiesteban, 2003: 95). La atracción de la voz femenina es representada en los textos clásicos a través de una serie de términos recurrentes: Homero ya utiliza los adjetivos “bello” y “melodioso” en la *Odisea* para describir el canto de las sirenas, así como el verbo “encantar” para referirse a su influencia sobre los mortales, mientras que Píndaro y Pausanias (X 5,12) aluden a ellas como *Celédones*, proveniente del verbo *keléo*, que hace referencia a seducir a través del canto, por lo que el uso de este apelativo designaría a las sirenas como “encantadoras” o “embruajadoras” (Quintillá, 1996: 25).

Otras interpretaciones posteriores al relato mítico se plantean la razón del influjo fatal de las sirenas, cuestionando la verosimilitud de que un héroe como Odiseo pueda experimentar una tentación tan poderosa ante una simple canción. Diversos autores desde Cicerón, que propone una lectura alegórica, o Plutarco, que analiza la comparación hecha por Platón entre las sirenas y las musas de quienes descienden, inciden en que la atracción de las sirenas no se basaría de forma literal en el poder de sus voces, sino en los saberes y conocimientos que ofrecen. Por tanto, el mito representaría simbólicamente la pasión de héroes y marinos por este conocimiento, que les llevaría a dejarse arrastrar por la curiosidad e incluso a olvidarse de lo terrenal

(Quintillá, 1996: 29). Esta idea reconecta a las sirenas con el ámbito de lo divino, del que se convertirían en mediadoras a través de su conocimiento arcano, y conduce una vez más a la conclusión de que el saber femenino, al resultar peligroso para el orden patriarcal, es reformulado simbólicamente a partir de las imágenes de la tentadora y del monstruo, como ocurre con Circe y las sirenas. Al ser englobadas en este arquetipo, las voces femeninas se convierten en amenaza para aquel que las escucha, pues solamente pueden conducir a la fatalidad.

La imagen que el mito ofrece de Medea también refuerza la idea de que la palabra y el conocimiento femeninos representan un peligro para el varón. Medea reúne en sí los tópicos y estereotipos de la mujer artera, sagaz y manipuladora, pero su propia capacidad para la dialéctica y la retórica demuestran su facilidad para trascender la naturaleza irracional que se atribuye a lo femenino (Madrid, 2009: 41).

Las distintas versiones del mito, ofrecidas por los autores trágicos, la presentan como una mujer capaz de invadir el espacio reservado a los varones, a pesar de poseer las características asociadas a la feminidad. Su representación dentro del arquetipo de las hechiceras y asesinas es la respuesta del pensamiento helénico a la mujer que hace suyos los rasgos y atributos de la masculinidad, que toma la palabra y aborda el espacio público en lugar de permanecer silenciosa y confinada en el *oikos* y de someterse al destino designado para ella. En el marco patriarcal en el que se mueve y cuyas fronteras transgrede, Medea, la bárbara en tierras civilizadas, no puede ser tratada de otra forma que como ser monstruoso y amoral, una agente del caos y el desorden que solo puede ejercer una influencia fatal sobre quienes la rodean.

Resulta interesante indagar en algunos ejemplos del castigo a la transgresión femenina por tomar la palabra. Incluso aunque no se trate de figuras monstruosas en cuanto a su corporalidad, ni siquiera por poseer una naturaleza malvada, existen

personajes femeninos que pueden incluirse en esta genealogía por su capacidad para alterar el orden y convertirse, por tanto, en sujetos desterrados y expulsados de los límites de lo humano.

Muchas de estas mujeres, por el castigo que sufren, sus hábitos o comportamientos y las características que acompañan a sus figuras, se adhieren al umbral de lo monstruoso simplemente por el hecho de poseer unas características que rompen con la norma social, quedando condenadas por la ira humana –amparada en el orden divino- a una existencia marginal y denigrada, de exilios, violaciones, locura y muerte o, incluso, en algunos casos, a una permanente encrucijada entre lo vivo y lo no vivo. El monstruo, en estos términos, engloba a toda figura femenina que transgreda el espacio vedado o que se atreva a hacer uso de su voz para romper con la norma establecida.

El castigo a la transgresión femenina a través de silenciar a la infractora toma muy diversas formas en el imaginario clásico. Es significativo el ejemplo de la profetisa Casandra, que acepta el don de la profecía de Apolo, pero rechaza sus avances sexuales, siendo maldecida por el dios, quien, en lugar de arrebatarle su poder, la condena a “una vida de silencio a voces” (Álvarez Espinoza, 2013: 58): sus profecías serán ciertas y veraces, pero ignoradas por todo aquel que la escuche. En este marco, rechazar al dios supone oponerse abiertamente al orden social de la misma manera que las mujeres que rechazan el matrimonio, adquiriendo Casandra un estatus marginal que la conducirá primero al ostracismo y, por último, a la locura.

Las tragedias griegas que se hacen eco del mito asociarán esta representación de la Casandra delirante y frenética que profetizaba la inminente destrucción de Troya a las imágenes de las Ménades y Bacantes enloquecidas, permitiendo la utilización de la locura como arma masculina para deslegitimar la voz de las mujeres y convertir al

sujeto femenino en marginal (Urdician, 2016: 2). Casandra, sin transformación física, se convertirá en la portadora de terribles augurios que solo ella puede ver y comprender; una identidad errante y desesperada de mirada salvaje a la que aguarda un destino de cautiverio y violencia.

Otro de los castigos representativos relacionados con la voz femenina es el que presenta la diosa romana Tácita Muta, cuya historia es narrada por Ovidio en los *Fastos* (II, 570-615). Originariamente una ninfa llamada Lara o, en otras versiones, Lala – cuyo nombre parece provenir del griego *laléin*, “hablar”-, había sido reprendida a menudo por su incapacidad para contener la lengua y por su carácter irreflexivo. El culmen de su transgresión se produce cuando, al saber de las intenciones de Júpiter de violar a su hermana, la ninfa Yturna, decide advertir a esta y a Juno, la esposa del dios. Encolerizado, el dios le arranca la lengua y ordena a Mercurio que la escolte al Inframundo, declarando que seguirá manteniendo su condición de ninfa, “pero ninfa de la laguna soterrada” (II, 610), es decir, de las orillas del mundo subterráneo, reflejo oscuro del mundo de los vivos. Durante el camino, para aumentar el castigo, Lara es violada por el propio Mercurio, siendo incapaz de suplicar o pedir ayuda más allá de un grito mudo. Como producto de la violación, queda embarazada de dos gemelos, los Lares, protectores de las encrucijadas de los caminos de Roma, y posteriormente ella misma se convierte en diosa del Inframundo bajo el nombre de Tácita Muta. Alejada del bullicio y los sonidos de la vida, la diosa muda se convierte en objeto de veneración desde el silencioso mundo de los muertos, como ejemplo moralizante para evitar que las mujeres se dejen corromper por el defecto de la charlatanería, uno de los peores vicios asociados a la feminidad, y para recordarles que la palabra no se encuentra entre los instrumentos de los que deben hacer uso (Cantarella, 1992: 21).

Aunque la maldición de Lara/Tácita no se dé a través de la locura ni de la metamorfosis, su silencio no solo le impide gritar el horror de la violencia a la que se ve sometida –la violación y la mutilación–, sino que permanece, además, ligada para siempre al ámbito infernal, condenada eternamente al horror de un exilio mudo.

Frente a las voces negadas y silenciadas, existe, no obstante, una relación entre lo femenino, la magia y lo arcano, que evidencia la existencia de un saber femenino ligado al ámbito de lo invisible o de lo intuitivo, si entendemos la intuición como una forma de inteligencia basada en la experiencia femenina y la observación, en un marco en el que otras formas de conocimiento están vetadas a las mujeres. El canto de las sirenas o de Circe y la voz de las mujeres-monstruo son símbolos de una conexión natural de lo femenino con un saber que no se encuentra en las fronteras de la razón androcéntrica.

Los mitos de hechiceras y mujeres sabias nos remiten a la línea matriarcal en los que muchas parecen tener su origen; la fuerza de su presencia en el imaginario apuntaría a la necesidad de reformularlas para cumplir con la normativa hegemónica, al no ser esta capaz de eliminarlas por completo de la memoria colectiva. Esta idea se evidencia a través de los saberes atávicos que poseen muchas de estas figuras; en el caso de Circe, el héroe Odiseo necesitará la ayuda del propio dios del engaño y la astucia, Hermes, para poder salir indemne frente a la magia de la hechicera, que supera a la inteligencia de los mortales. Muchas de estas figuras poseen explícitamente una forma de sabiduría o de poder relacionado precisamente con la naturaleza oculta de las cosas, siendo necesario el uso de una palabra secreta para poder vencerlas, o siendo ellas mismas las que conocen ese nombre y hacen uso de él para desplegar todo su poder.

Este saber primitivo asociado a la “magia de las palabras” es recurrente en mitos y leyendas en los que se habla expresamente del nombre secreto u oculto del numen (Martos García, 2015: 44), que encierra su verdadera esencia y que debe ser conocido para poder acceder a su poder e invocarlo. En muchas leyendas, el conocimiento de este nombre aparece ligado a diversos rituales de repetición, que permiten a la mujer controlar elementos o que incluso ellas mismas enseñan a mortales, transmitiéndoles favor o poder a modo de intercambio. Aunque se presenta como *leit-motiv* de numerosas narraciones legendarias, o de relatos adscritos al ámbito de lo maravilloso o lo fantástico, este nombre secreto posee originariamente un importante carácter religioso. En la Cábala, por ejemplo, se habla de los 72 nombres de Dios, mientras que en diversas leyendas del folclore hebreo y judeocristiano aparecen diversas imágenes de diosas reconvertidas en diablasas que poseen esta capacidad, como Asherah o Lilith, la cual tiene la capacidad de pronunciar el *Shem Hameforash*, el nombre secreto de Yahvé, para invocar su poder y enfrentarse a él. Otros mitos y leyendas de diversas culturas muestran personajes femeninos con la misma capacidad, como es el caso de Morgana o Nimué en los ciclos de herencia celta, pero quizá una de las imágenes más antiguas y representativas de esta capacidad es la diosa egipcia Isis.

En los mitos egipcios, son varias las escenas en las que la diosa hace uso de este poder encerrado en el nombre. Hart (2003) ofrece en su estudio un ejemplo significativo en el que la diosa, para salvar a un niño que ha sido picado por escorpiones, conjura los nombres secretos de estos para dominarlos, e invoca la palabra de poder que le permite neutralizar la eficacia del veneno. Además del don de la palabra, y para reforzar su relación con el mundo natural, la diosa entrega después la receta de un ungüento hecho de hierbas y cerveza, que permitirá a los mortales protegerse de venenos y picaduras. Así, el poder de Isis no se muestra únicamente

ligado a la magia, sino al conocimiento de la propia naturaleza, como es habitual en las representaciones de diosas-madre.

No obstante, el ejemplo más significativo de la inteligencia o astucia de esta divinidad se da en el relato en el que hace uso de todas sus artimañas y estrategias para conocer el nombre secreto de Ra, el dios-Sol. Aunque otras versiones del mito indican que lo obtiene a través de la seducción, la narración recogida en este caso encaja a la perfección con el concepto de la *metis* o inteligencia astuta atribuida tradicionalmente a lo femenino. Aprovechando el propio poder del dios en un momento de distracción, Isis crea con la saliva de este una serpiente a la que, al no haber creado voluntariamente, él no puede controlar; tras haber sido mordido por esta en el cruce de caminos donde lo acechaba, y entre terribles sufrimientos, el dios-Sol implora la ayuda del resto de deidades. Isis, triunfante, aparece ante él y le ofrece como trato su magia a cambio del nombre secreto, la revelación de la más íntima identidad y de la naturaleza arcana de la divinidad. Al aceptar, Ra enumera la lista de todos sus nombres, entre ellos el que revela su verdadero poder. Por medio del pacto, tanto Isis como su hijo Horus son incluidos en la transmisión de este conocimiento, que se transferirá tradicionalmente a los faraones egipcios al ser estos la manifestación terrenal del propio Horus (Hart, 2003: 45).

Este tipo de mito, en el que la figura femenina se sirve de la trampa y el engaño para la obtención de un poder o conocimiento, presenta relación con otros relatos similares atribuidos comúnmente a un *trickster* masculino, -existen narraciones análogas protagonizadas por Loki, Hermes o Prometeo en las que el saber se obtiene a través de sus capacidades embaucadoras-, que habitualmente gozan de un aspecto más positivo en el mito, a pesar de su carácter transgresor, por su capacidad para obtener conocimiento y transmitirlo a los mortales.

Resulta llamativo el hecho de que esta liminalidad del *trickster* entre las fronteras de lo moral o lo socialmente aceptado se manifieste abiertamente en el mito en la figura de una diosa tan ampliamente venerada como Isis, si no es porque existe una justificación para sus actos. Podría deberse precisamente a la importancia de su culto por lo que el relato ha pervivido con unas connotaciones positivas en lugar de englobarse, como en otros casos, en el arquetipo de las hechiceras malvadas. A pesar de la inteligencia y el poder que caracteriza a Isis, vemos sin embargo que su ámbito de actuación se limita al conocimiento de la naturaleza y al plano de la astucia. No se menciona en estas narraciones una inteligencia formal ni una capacidad dialéctica que la sitúen como igual a una figura masculina. Además, por su condición, Isis es la encarnación de la “madre amantísima” (Hart, 2003: 44) y la consorte y compañera de Osiris, por lo que sus acciones, en este marco, van dirigidas a cumplir con su deber de vengar la muerte de su esposo y a proteger a su hijo. La obtención del poder a través de Ra se produce para dignificar tanto su estatus de madre como el de su hijo, a quien entronizará como sucesor del padre, y a su afán por permanecer cerca de él para continuar desempeñando su rol materno. En este sentido, puesto que se trata de una adaptación al mito del pensamiento androcéntrico, la diosa-madre que se presenta en este relato, caracterizada por su fidelidad al hijo y al esposo, aparece ella misma como perpetuadora y protectora del orden paterno a pesar de sus propias transgresiones.

No obstante, el mito de Isis resalta su capacidad para hacer uso de la *metis* o “inteligencia práctica” (Martos García, 2017: 136) del mismo modo que hiciera Medea para ayudar a Jasón durante su viaje a la Cólquide, antes de que los acontecimientos narrativos la precipiten al abismo de la monstruosidad. Una forma muy similar de inteligencia es la de Ariadna cuando ayuda a Teseo a sobrevivir en el interior del laberinto; tampoco ella llega a transformarse en un monstruo, pero es igualmente



abandonada por el héroe y terminará uniéndose al séquito de Dionisio, paradigma de la sensualidad, la locura y la irracionalidad. Vemos, pues, que en el mito la inteligencia o las capacidades femeninas son valoradas por la óptica androcéntrica en la medida en que resultan útiles al varón para la consecución de sus fines. Cumplido este objetivo, la *metis* desaparece, reintegrándose de una forma u otra al ámbito de la marginalidad.

Comprobamos de esta forma que el poder y la sabiduría de las mujeres aparecen ligados al ámbito de lo mágico, y que la línea entre la aceptación de este poder y la estigmatización es delicada. Cabe preguntarnos, a través del mito, cuáles son las formas de expresión de lo femenino en un marco tan restringido, en el que el acceso al plano de la cultura por parte de las mujeres se considera una transgresión. En esta línea, el uso del lenguaje profético y la adivinación resultan uno de los pocos espacios permitidos para que la mujer tome la palabra, si bien existen significativas contradicciones con respecto a la consideración social y simbólica de las figuras femeninas ligadas a este ámbito. No obstante, la relación del fenómeno de la adivinación con la corporalidad y la propia tierra, a la que algunos autores clásicos atribuían la capacidad de otorgar este don a través de exhalaciones o efluvios (Iriarte, 1990: 85), ofrecen en un principio el marco propicio para que las mujeres se integren a esta forma de comunicación.

Si el lenguaje del *logos*, informativo y denotativo, es el modo de expresión reservado a la masculinidad, como paradigma de la racionalidad y del orden que al apartar a la mujer le impone el lenguaje del silencio, cualquier otra vía de expresión femenina resulta para el varón incomprensible, contradictoria y confusa. Es por ello que, en este marco, el lenguaje de las mujeres se relaciona directamente con el enigma, que como tal resulta desafiante y peligroso (Quintillá, 1996: 16). Representaciones de esta forma de lenguaje son la esfinge de Tebas y las profetisas, consideradas estas

como un canal de transmisión de la voluntad divina, que sin embargo presentan la peculiaridad de una forma de expresión propia. Como tal, el enigma supone la unificación de elementos contradictorios en un sistema que no pretende comunicar de manera clara, sino decir veladamente, desafiando la reflexividad del *logos*, y asociándose simbólicamente a una actividad tan característicamente femenina como el tejer. Señala a este respecto Ana Iriarte que la palabra enigmática está, en efecto, estrechamente relacionada con el simbolismo, dado que su constitución “presupone la codificación de un mensaje que se realiza confirmando un orden metafórico a palabras cuyo sentido es, aparentemente, unívoco” (Iriarte, 1990: 63).

Ante este carácter de oposición al *logos*, el lenguaje enigmático femenino puede ser contemplado desde dos posturas distintas. Por una parte, tomando en cuenta la dimensión religiosa que posee la profecía, el estatus de la profetisa le otorgaría un cierto “halo de sublimación” como mensajera divina, si bien se subraya que no es ella la verdadera poseedora del significado de sus palabras, sino únicamente el medio transmisor (Quintillá, 1996: 18).

No obstante, si consideramos el apartamiento de la mujer del ámbito del *logos* y sus dificultades tanto en el plano real como el simbólico para ocupar el espacio de lo público, podríamos alcanzar también la conclusión de que su intrincado uso de un lenguaje velado y en apariencia incomprensible, tejido a partir de símbolos que se apartan de lo racional, podría tener una marcada intencionalidad. La expresión del lenguaje profético o enigmático sería entonces un espacio propicio para la subversión femenina, para la apropiación de un código que, partiendo de la base androcéntrica, desafiaría estos cimientos para adquirir una reformulación propia. Apropiarse del elemento irracional, de la contradicción, para transmitir el saber divino a través no solo del lenguaje verbal, sino también del gestual propiciado por el estado de trance

profético, permitiría de este modo a la mujer o al monstruo hacer enteramente suyo el código incluso cuando el mensaje no le perteneciera. Esta idea enlaza con la otra postura señalada por Teresa Quintillá, en la que el lenguaje profético femenino sufre un rechazo explícito atribuido a la consideración de las mujeres como propensas a los rumores, la enajenación, la irracionalidad y la charlatanería, restando credibilidad a su discurso como propio de una mente pueril, inconstante y desmesurada.

Iriarte apunta que, ya en Aristóteles, existe una relación tan estrecha como ambigua entre enigma y metáfora, mientras que Plutarco considera la metáfora y las figuras estilísticas como pertenecientes al dominio de la “oscuridad enigmática”, y por lo tanto opuestas a la “palabra cívica”. Tanto la metáfora como el lenguaje enigmático derivan a una clasificación de simples imágenes que oscurecen o dificultan el entendimiento del discurso. Del mismo modo, la poesía y el enigma quedan relegados al modo de expresión de “la infancia de la humanidad”, al tiempo en que la percepción intuitiva primaba sobre el conocimiento lógico (Iriarte, 1990: 71). Es aquí precisamente donde la crítica a estas formas de expresión primarias permite una vuelta al lenguaje mítico-poético que diversos autores mencionados en el capítulo anterior, como Graves o Lerner, vinculan al pensamiento mágico y a los cultos arcaicos de la Diosa, posteriormente neutralizados por la imposición del nuevo orden de la lógica. El único lenguaje permitido públicamente a las mujeres, el del enigma profético, se vería ligado a las formas más primitivas del pensamiento humano, y por tanto apartadas del ámbito de la cultura y de la razón, pero, a su vez, enraizados con un saber atávico previo al encorsetamiento androcéntrico. Si la única forma de expresión femenina solo puede darse a través de los márgenes, en la esfera de lo salvaje y lo irracional, es a partir de esta donde comenzaría la búsqueda de un lenguaje y una identidad a la que se le niega su espacio en el orden del *logos*. La construcción de un lenguaje metafórico

propiamente femenino a través del rechazo o ruptura con el logocentrismo permite enlazar con la propuesta de Hélène Cixous, en la que la voz se inscribe a través del cuerpo y remite a una línea materna atávica, previa a la instauración del orden simbólico masculino.

En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antaño impactado y conmovido imperceptible, profundamente: el canto, la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva. La Voz, canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa. La más profunda, la más antigua y adorable visitación (Cixous, 1995: 56).

En este sentido, el lenguaje mítico-poético, metafórico y marginal es el que codifica la experiencia femenina frente al silencio de la cultura. El lenguaje femenino, por tanto, se gesta y se reformula desde los márgenes del pensamiento patriarcal, como una forma de conocimiento robada y reapropiada del mismo modo que el *trickster* o la *metis* se apropian del saber para adaptarlo a sus fines. En este caso, la apropiación de la palabra negada permite a la mujer hacer precisamente aquello que se le ha impedido tradicionalmente: auto-desvelarse y auto-definirse (Macaya, 1999: 206). Tomando este punto de partida, la construcción de la identidad femenina se ejercería precisamente desde la diferencia, puesto que es esta diferencia la que tradicionalmente la ha condenado al estigma o al silencio.

El monstruo femenino en sí mismo, en tanto que representa la amenaza de la alteridad, es por ello también la primera forma de resistencia contra la hegemonía androcéntrica. Ahondar en el aspecto más primitivo e irracional del monstruo implica investigar, desde las raíces de la cultura, cómo se configuran los modelos dicotómicos

de feminidad y las transgresiones de estos modelos. Desde una lectura actual, nuestra propuesta no se basa en aceptar estas dicotomías, sino en profundizar en ellas para comprender cómo se construyen sus dinámicas para poder cuestionarlas y ofrecer otros referentes de la identidad femenina. El estudio de los mitos de mujeres-monstruo y transgresoras requiere, por tanto, de una perspectiva de género que nos conducirá al siguiente punto de nuestro análisis.

### **2.3. Relecturas feministas del mito: algunas aproximaciones teóricas**

La mujer-monstruo es la máscara terrible, esa imagen de Gorgona angustiosa, que el mito y el lenguaje androcéntricos crean para auto-protegerse de la alteridad femenina. Ambos elementos aparecen fuertemente ligados por su papel a la hora de reflejar y retroalimentar la cultura y sus límites. Frente a esta perspectiva, resulta más que lógica la preocupación por las mujeres a lo largo de la historia, y en especial de la crítica feminista, por analizar y cuestionar el plano simbólico con el fin de replantearse su propio rol en la sociedad y la cultura. Es esencial, por tanto, la reelaboración de lo simbólico para poder reelaborar la propia identidad.

Como hemos visto, el miedo masculino a la “castración” sitúa los mitos femeninos como “un referente simbólico que refuerza el aislamiento de las mujeres en el espacio del *mithos*”, es decir, aislada del logos y sumergidas en una construcción ideológica que las define exclusivamente por su función reproductora (Beteta, 2009: 170), tanto en el caso de las que se adhieren a su rol como el de aquellas que lo rechazan. Señala Beteta que, en este caso, el mito de la Eva bíblica es especialmente relevador del temor masculino que despierta “la capacidad de la autoría femenina, de la producción de capital simbólico y del uso de la palabra”, por lo que el castigo de Eva representa la respuesta patriarcal al deseo de sabiduría femenina, siendo su transgresión una de las manifestaciones más reveladoras del carácter sexual al que quedan cosificadas las mujeres en el mundo simbólico. De esta manera, el mito diluye a las mujeres en un imaginario colectivo profundamente discriminatorio que adquiere valor de inmortalidad (Beteta Martín, 2009: 171), y que, como tal, mantiene a las mujeres aisladas de la cultura e inmersas en el silencio.

El discurso mítico ha contribuido a cristalizar el apartamiento de las mujeres de la cultura y a preservar determinados comportamientos sociales a lo largo de la historia.

De este modo, mito y lenguaje mantienen una estrecha relación con los distintos procesos de socialización dependiendo del género. En este marco, si una mujer rechaza las imposiciones que pesan sobre ella a la hora de tomar la palabra, es ridiculizada, criticada y tachada de “poco femenina”; si se muestra inclinada a aprender, será ridiculizada en cambio por no ser capaz de pensar claramente, se la considera incapaz de tomar parte en una discusión seria, como si fuera menos que un ser humano completo, tratándosela como a un objeto. Por lo tanto, “las dos opciones que tiene la mujer –ser menos que una mujer, o ser menos que una persona- son enormemente dolorosas” (Lakoff, 1973: 48).

Elaine Showalter subraya la antigüedad del concepto de un lenguaje femenino y su presencia recurrente en el mito y el folclore: “En esos mitos, la esencia del lenguaje femenino es su carácter secreto; lo que realmente se describe es la fantasía masculina de la naturaleza enigmática de lo femenino” (Showalter, 2010: 392). Asimismo, Showalter también apunta la existencia de lenguajes “secretos” femeninos, ritualizados e ininteligibles para el orden androcéntrico, que han servido en diversas culturas como herramienta de comunicación de las mujeres frente a la imposición del silencio. Estas formas de expresión, que tradicionalmente se había identificado con las brujas y los monstruos, sirven como base -y a la vez como uno de los grandes desafíos de la crítica feminista- para el debate en torno al lenguaje femenino.

Annie Leclerc, en *Palabra de mujer*, señalaba con respecto a la categorización opresiva que el orden masculino impone sobre lo femenino, que “toda mujer que quiera tener un lenguaje que le sea propio no puede sustraerse a esta urgencia extraordinaria: inventar a la mujer” (Leclerc, 1977: 6). Desde la reivindicación de la diferencia, Leclerc, como otras autoras de la escuela feminista francesa, defendía la creación de una palabra nueva, propia de la mujer, construida desde la raíz en la que se fundaban

todas las opresiones: el cuerpo femenino en sí mismo, con las funciones biológicas y sexuales que, desde su no-ser masculino, se había convertido en mancha, en dolor, en servidumbre y, en definitiva, en estigma. El cuerpo femenino, sometido históricamente al silencio, había sido de esta forma regulado para ser “doméstica, diosa, juguete, matrona o mujer fatal” al antojo del canon androcéntrico; una exigencia a la que ya solo podría seguir la muerte, bajo la universalidad de una palabra masculina concebida para ostentar y preservar el poder (Leclerc, 1977: 14).

De esta forma, la preocupación por esta “palabra propia”, por el lenguaje y la escritura de mujeres, así como por las representaciones simbólicas de lo femenino, se convertirán en objetivo común de estudio para la crítica feminista, si bien desde diversos posicionamientos teóricos. Mientras que el feminismo americano de los 60 había empezado a denunciar a Freud, la crítica francesa encontraría en el psicoanálisis la herramienta para desarrollar su propia teoría emancipadora sobre lo personal, así como una vía para la exploración del subconsciente, siendo ambos elementos de vital importancia para analizar las distintas opresiones sufridas por las mujeres en las sociedades patriarcales. Las propuestas psicoanalíticas comenzarían a incluirse también entre las teorías de la crítica angloamericana tiempo después de la publicación de *Psychoanalysis and Feminism* de Juliet Mitchel en 1974 (Moi, 1988: 106).

Luce Irigaray denuncia cómo la desaparición o neutralización de la identidad femenina en la cultura queda profundamente inscrita a través del lenguaje. Indica que basta con realizar un estudio sincrónico y diacrónico de las lenguas para demostrar que el reparto de los géneros gramaticales tiene una base semántica, que posee una significación ligada a una experiencia sensible, corporal, que varía según los tiempos y los lugares. En este marco, la diferencia sexual informa la lengua y es, a su vez, informada por esta. Determina los sistemas pronominales, los adjetivos posesivos,



tanto como el género de las palabras y su división en clases gramaticales: animado/no animado, concreto/abstracto, masculino/femenino (Irigaray, 1992: 17).

Para Irigaray, la diferencia sexual se sitúa en la confluencia de naturaleza y cultura. Sin embargo, las civilizaciones patriarcales han disminuido hasta tal punto el valor de lo femenino que, en lugar de constituir un género diferente, el femenino se ha convertido en un no-masculino, es decir, “en una realidad abstracta sin existencia”. Si la propia mujer ya se encuentra habitualmente reducida al plano sexual, el género gramatical femenino se diluye como expresión subjetiva, y el léxico que concierne a las mujeres con frecuencia está compuesto de términos escasamente valoradores, o incluso peyorativos, que la definen como objeto en relación con el sujeto masculino. De ahí proviene, según señala esta autora, el hecho de que a las mujeres les cueste tanto hablar o ser escuchadas por su condición de mujeres, puesto que es el orden lingüístico patriarcal el que las excluye y las niega, estableciendo la idea de que hablar con sentido y coherencia y ser mujer son aspectos compatibles (Irigaray, 1992: 18).

De este modo, si la filosofía de la diferencia “viene ahora a revalidar lo otro, la alteridad entendida como lo no-idéntico, que cuestiona toda posibilidad de identidad” (Posada Kubissa, 2006: 184), en la línea de pensamiento de Irigaray, la diferencia queda encarnada en la mujer como ese “otro” que es irreductible al discurso logocéntrico. La reivindicación de la subjetividad femenina se da a través del cuerpo como núcleo de la diferencia y de la creación de un discurso opuesto al patriarcal, que reconecta con la *jouissance* y celebra el placer y el deseo femeninos. En esta línea, Irigaray propone la reapropiación y la deconstrucción de los paradigmas clásicos para la construcción de un nuevo orden simbólico alternativo al masculino, basado en la experiencia femenina, la sexualidad y el cuerpo (Irigaray, 2007: 127).

En relación con este lenguaje libidinal y experiencial se retorna a un análisis de las representaciones simbólicas de lo femenino en su faceta más primigenia y figurativa. En *Yo, tú, nosotras*, Irigaray vuelve a poner en relieve cómo las culturas patriarcales, eliminando las imágenes de las diosas-madre y diosas-mujeres, han ido privando a las mujeres de sus formas de definición, tanto con respecto a una misma como con las demás, así como separando a las madres de las hijas (Irigaray, 1992: 106). Señala, además, que en la representación de estas figuras su divinidad no radicaba únicamente en el hecho de ser madres, sino en su identidad femenina, en la que los “labios entreabiertos” de sus genitales constituían la forma de expresión decisiva. En este marco, la reafirmación de las mujeres como sujetos y la reivindicación de su identidad silenciada desde los tiempos de los “dioses-hombres” debe darse también desde el reconocimiento de genealogías simbólicas femeninas y el fomento de las relaciones de identidad entre madres e hijas, siendo el espacio menos cultivado de las sociedades patriarcales.

Como propuestas alternativas, la autora reivindica la recuperación del respeto hacia la madre, hacia la naturaleza y hacia la diferencia no jerárquica entre los sexos, la transgresión de espacios vetados, el intercambio verbal entre identidades femeninas como parte de esta evocación genealógica y, con respecto a las formas de creación femenina, fomentar la capacidad de inventar o imaginar, en lugar de describir o reproducir lo ya existente (Irigaray, 1992: 47). De este modo, la genealogía desempeña una función esencial en el redescubrimiento de la identidad femenina negada y el desarrollo del auto conocimiento, tanto para la puesta en valor de las relaciones interpersonales entre mujeres como a la hora de reivindicar figuras femeninas que posean una dimensión pública en la actualidad o que la tuvieron en la historia o la mitología.

En la línea de búsqueda de una genealogía propia que refuerce la identidad femenina, Hélène Cixous recupera como símbolo principal la imagen de Medusa, reflejo del encarcelamiento de la otredad de las mujeres: “nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo”. No obstante, Cixous subvierte esta imagen, separándola del dogma falogocéntrico de la castración, reivindicando el cambio de sentido en la historia a través de dotar voz a las mujeres; Medusa, en su relectura, ya no es el grito gutural cristalizado en la mueca del horror; “basta con mirarla, y no es mortal. Es hermosa y ríe” (Cixous, 1995: 21). La imagen de Medusa riendo, humorística, ambigua, irónica y humana, se reconcilia con su genealogía femenina, frente a esos “perseos acorazados de *apotropos*” que encarcelan o “frigidizan” a las mujeres para protegerse de su sexualidad y su poder. Para Cixous, Medusa, como también las brujas, son las representaciones de la lejanía, de los márgenes, del otro lado de la cultura, que se agitan profundamente en el interior de un cuerpo femenino encorsetado. Si durante siglos Medusa ha sido una de las imágenes paradigmáticas de la alteridad monstruosa, ahora se convertirá también en bastión de resistencia, releída y reelaborada para convertir su estatus marginal en centro de una reivindicación feminista.

Al igual que Irigaray, Cixous orienta el discurso feminista hacia la recuperación de una identidad femenina, utilizando ambas la metáfora del espejo en la representación de la mujer como *lo otro*. No obstante, mientras Irigaray se centra en la idea de un lenguaje fluido entre mujeres, un *parler-femme* interrelacionado, Cixous abordará el ámbito de la escritura, en busca de unas pautas textuales que desvelan la identidad femenina, de un imaginario mítico, poético, corporal, que trasciende el deseo más allá de lo fálico y se desliga de la racionalidad propia del discurso masculino (Posada Kubissa, 2006: 199).

Escribir como mujer, para Cixous, equivale a expresar la diferencia a través del propio cuerpo, haciendo uso de sus propias herramientas; escribir en femenino es crear una escritura nueva e insurrecta, que permite a la mujer reencontrarse individualmente con su propio cuerpo censurado, y liberarse de las estructuras que la convierten en eternamente culpable: de tener o no tener deseos, de ser o frígida o demasiado caliente, de ser demasiado maternal o de no serlo lo suficiente, de tener hijos o de no tenerlos (Cixous, 1995: 62). La práctica de esta *écriture féminine* a través del lenguaje poético, la metáfora y los usos sintácticos y semánticos alejados del orden preestablecido constituyen para Cixous una herramienta de liberación y de reapropiación del sujeto femenino.

Asimismo, la reconstrucción del imaginario femenino conduce de nuevo a la genealogía; la propia autora se remontará a otras figuras de herencia clásica, no únicamente Medusa, para reivindicar sus voces. Personajes como Dido, Pentesilea, Clitemnestra, Ariadna, Medea o Electra aparecen entre sus páginas para ejemplificar la violencia androcéntrica, las relaciones entre sexo y muerte, y la negación del deseo femenino. Al igual que con Medusa, Cixous lee a estos personajes femeninos en sus contextos tanto sociopolíticos como simbólicos, cuestionando las estrategias que las estigmatizan y los motivos que las impulsan y por los que son humilladas: la insurrección, el deseo, la pasión. En el análisis de Cixous se hace evidente cómo la deslegitimación de estas figuras ha servido para impedir la identificación de las mujeres con ellas a lo largo de la historia, privando a las lectoras de referentes desde los que definirse y obstaculizando, por tanto, la posibilidad de establecer relaciones de empatía o de solidaridad entre mujeres. Habiendo aprendido cuál es su lugar, educándose en el silencio o incluso en el odio a otras mujeres, Cixous resalta la necesidad de escribir y de re-conceptualizar en femenino para *despertar*: las mujeres

“han sido dormidas” por la cultura, debiendo “despertar de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes” (Cixous, 1995: 17).

Desde la vertiente psicoanalítica, la recuperación de figuras femeninas del imaginario tradicional, a la luz de una lectura feminista, resulta esencial para que las mujeres reconecten con su propia identidad y puedan ampliar su genealogía de referentes. La psicoanalista Clarissa Pinkola Estés, en su enciclopédico ensayo *Mujeres que corren con los lobos*, recopila el trabajo de más de veinte años estudiando el folclore, los mitos y relatos de diversas tradiciones en relación con distintos aspectos de lo femenino, para ofrecer una imagen multidimensional y multicultural de lo que llama el “Arquetipo de la Mujer Salvaje”. Mediante el rescate de esta “voz mitológica”, incorpórea, que se conserva en el imaginario colectivo a través de mitos y cuentos (Pinkola Estés, 2018: 54), la autora juega con las metáforas de “llamar a la puerta” y “pronunciar el nombre” de lo inefable, sea cual sea la cultura, para abordar la exploración de este principio femenino que actúa como base genealógica para toda una corriente de representaciones femeninas en el arte, la literatura y la cultura.

El problema de la escritura ha sido puesto de manifiesto desde diversas corrientes, poniendo en relieve el deseo común de la crítica feminista por encontrar respuestas a una historia de silencios, ausencias y estigmas. La escritora, por su propia existencia, mantiene una relación oscilante con la monstruosidad y la locura desde la perspectiva patriarcal. Escribir es, en las mujeres, la transgresión del orden patriarcal frente a la imagen del escritor que “engendra” su texto del mismo modo que el Dios monoteísta engendra al mundo, identificándose al *autor* con la producción, reproducción y fundación atribuida al dios masculino y al *pater familias* (Gilbert y Gubar, 1998: 18). La asociación simbólica que evidencian Gilbert y Gubar, la pluma como fuerza creadora y como metáfora del falo masculino y de la paternidad, se corresponde con

el discurso del poder, trazando una genealogía patrilínea que Harold Bloom –citado por estas autoras– define, “desde los hijos de Homero a los hijos de Ben Johnson”, como una historia de hijos varones, una batalla entablada entre iguales en el centro de la historia literaria; “Layo y Edipo en la encrucijada” (Gilbert y Gubar, 1998: 21).

En este marco, las autoras de *La loca del desván* se preguntan: “¿Dónde deja a la mujer literata una teoría de la literatura implícita o explícitamente patriarcal? Si la pluma es un pene metafórico, ¿con qué órgano generarán los textos las mujeres?” Con esta definición hecha de manera esencial de la pluma como órgano masculino, la mujer que escribe no se convierte únicamente en una intrusa, sino en irredimible: una Eva o una Pandora que ha transgredido grotescamente los límites de la naturaleza (Gilbert y Gubar, 1998: 22). Escribir, leer y pensar, actividades aparentemente incompatibles con las características estereotípicamente femeninas, en un contexto en el que la propiedad intelectual y la creatividad pertenecen al varón, siendo la pérdida de estas equiparable a una castración simbólica y a la mujer se la excluye de la realidad ontológica, conducen una vez más al cuestionamiento de *qué es* una mujer escritora. El monstruo, el andrógino, la *virago* Atenea, masculinizada y asexual, la Eva bíblica, y tantas otras imágenes tipificadas por la cultura patriarcal asoman al imaginario de las escritoras para dar nombre a su alteridad impuesta.

Son numerosas las estrategias de deslegitimación sufridas por las mujeres autoras, desde la negación de su autoría o sus capacidades creativas, su invisibilidad o incluso las críticas que Joanna Russ señala como *ad feminam*, siendo atacadas o desacreditadas por su propia condición de mujer. El doble rasero en el campo de la ficción daña tanto a quienes presentan unas características reconocibles como “femeninas”, que se ven devaluadas como tal, como a las que hacen un arte que no lo es, siendo entonces malinterpretadas (Russ, 2018: 95). No es extraño, en ese sentido, que sean las propias

escritoras las que manifiesten una identificación alegórica o metafórica con la propia figura del monstruo, observándose a sí mismas como intrusas o transgresoras en el orden canónico masculino.

Un ejemplo paradigmático de la dificultad de las escritoras a la hora de desarrollar su obra y auto-definirse se manifiesta en el discurso del monstruo en el *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), en el que el símbolo del deseo prometeico de rebelión –negado a las figuras mitológicas femeninas- y la oportuna cesión de la voz narrativa a la criatura apuntan hacia ciertas estrategias de la autora, conscientes o inconscientes, a la hora de plasmar la autorrepresentación del yo femenino en la escritura (Gómez Castellano, 2007: 190).

La lectura de *Frankenstein* de Gilbert y Gubar señala, a este respecto, que la feminidad, disfrazada o miniaturizada, forma parte del núcleo de la obra. El propio Victor Frankenstein, creador del monstruo, evoluciona desde su inicio adánico o satánico –en términos del rebelde caído de Milton- a la imagen de una Eva o Pandora que destapa la caja terrible del conocimiento. Desde caída del protagonista a través de su propia transgresión hacia los “lugares ocultos de la naturaleza”, que le permiten acceder al misterio prohibido, hasta el monstruo condenado, todos estos personajes creados por Shelley, a pesar de entroncar con una aparente genealogía mitológica y neo-bíblica masculina, acaban representando en algún momento el papel de Eva (Gilbert y Gubar, 1998: 244). Indican estas autoras que el monstruo, por su parecido intelectual con su propia autora –más, incluso, que con su ficticio creador-, podría incluso considerarse como un monstruo femenino bajo el disfraz de la masculinidad (Gilbert y Gubar, 1998: 246).

En el marco decimonónico, en el que la escritora se enfrenta al desafío de formar en sí misma dos categorías, “mujer” y “creadora”, concebidas como irreconciliables,

es su propia hibridez la que facilita su identificación con las distintas formas de la monstruosidad y con la imagen del andrógino (Gómez Castellano, 2007: 195). Desde este período en adelante, la figura del monstruo, expresión de un sistema social que castiga la transgresión, es habitualmente reconocida como proyección metafórica de las propias autoras a lo largo de la historia de la literatura. La mujer se identifica con el monstruo al reconocerse como lo otro, siendo ambos una amenaza al orden natural, puesto que el monstruo, como ella, es la manifestación de todo aquello “que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible” (García Cortés, 1997: 19).

También la locura se convierte en el espejo de la propia naturaleza de la escritora; monstruos y mujeres locas son el resultado de la proyección de los propios impulsos rebeldes de las autoras, representando su propia división entre aceptar los modelos patriarcales impuestos o rechazarlos. Desde las escritoras del siglo XIX a sus descendientes del siglo XX –sirvan como ejemplo las dualidades expresadas por autoras Sylvia Plath, Virginia Woolf o Doris Lessing-, la loca deviene el doble de la propia escritora, su respuesta ante su propia fragmentación identitaria. Incluso cuando el personaje enloquecido es creado para ser destruido, la rabia y la frustración que entrañan debe ser reconocida tanto por la protagonista modélica a la que se opone, como, significativamente, por la propia figura del *lector/a* (Gilbert y Gubar, 1998: 92). De esta manera, la presencia del doble “loca” se transforma en una estrategia para legitimar la propia subversión de la autora a través de la ficción; una forma de resistencia codificada, de forma más o menos intencionada, que buscaría ser leída como tal.



Junto a las reflexiones sobre la propia autoría y el rescate de personajes femeninos monstruosos y enloquecidos, que dan voz desde sus márgenes a las inquietudes de las autoras, la reformulación de mitos y arquetipos desde una óptica femenina se convertirá en otra de las estrategias claves de subversión. Siguiendo propuestas como la de Roland Barthes, para una transformación de los mitos que desnaturalice las construcciones socioculturales de las identidades históricas, los procesos de deconstrucción de los mitos androcéntricos a través de las revisiones literarias feministas permitirán a las mujeres decodificar estos y construir imágenes alternativas de feminidad (Beteta, 2009: 174). La reelaboración de los mitos, en este sentido, permite tanto a las escritoras como a las lectoras llevar a cabo una forma de resistencia, situándolas en posición activa frente al texto y sus estrategias.

Aunque en la historia literaria ya existen ejemplos tempranos de reescrituras *ante litteram* de figuras míticas, como el ejemplo de *La Ciudad de las Damas* (1405) de Christine de Pizan, y pueden encontrarse también ejemplos ilustrativos a lo largo de la historia, revelando una inquietud común de las mujeres escritoras acerca de su identidad y sus genealogías, los principales planteamientos teóricos sobre este revisionismo y su respuesta por parte de las autoras se darán principalmente durante el siglo XX. En la actualidad, títulos importantes como *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano, *La reina de las nieves* (1994) o *Caperucita en Manhattan* (1990) de Carmen Martín Gaité, *Cassandra* (1983) de Christa Wolf, *Índigo* (1992) de Marina Warner, *Penélope y las doce esclavas* (2005) de Margaret Atwood, etc., aportan una visión de personajes literarios y míticos que huye de la victimización y trata de cuestionar las visiones tradicionales sobre estos personajes (Mateo, 2012: 295). La poesía y la reelaboración de los cuentos de hadas tradicionales también tendrán especial importancia a la hora de desafiar y reconstruir los paradigmas culturales de la

feminidad, como es el caso de *The Bloody Chamber* (1979) de Angela Carter, que opta por una reescritura erótica y feminista de los cuentos tradicionales, o de *Transformations* (1971) de Anne Sexton, cuya poética cuestiona los valores patriarcales de los mitos y cuentos de hadas (Haase, 2004: 22). En este marco, la fuerza del mito y del relato tradicional para delimitar funciones y comportamientos ejemplarizantes puede ser subvertida para restituir el papel de las mujeres desde una nueva lectura.

La tendencia revisionista de los mitos enlaza, como mencionábamos en el capítulo anterior, con la imagen propuesta por Alicia Ostriker de las “ladronas del lenguaje” (1982), que simboliza a las escritoras como figuras prometeicas que se reapropian del conocimiento o fuego sagrado, en este caso el lenguaje hegemónico. La revisión de los mitos clásicos por parte de las escritoras es definida por esta autora como una “invasión de los santuarios del lenguaje existente” (Ostriker, 1982: 70) para cuestionar y modificar las estructuras míticas que preservan, cristalizadas, las nociones tradicionales de lo masculino y lo femenino. Siguiendo con la metáfora de la escritora como un Prometeo femenino, son las autoras quienes, en este sentido, irrumpen como *tricksters* en el espacio sagrado para robar el conocimiento y hacerlo no únicamente suyo, sino accesible a todas las mujeres.

Para Ostriker, la escritura revisionista de mitos permite a las mujeres crear un espacio de inclusión, establecer sus propios referentes de identificación y transformar sus textos en herramientas de cambio cultural; es por ello que estos escritos no se caracterizan por una única voz o temática, sino por diversas voces entrelazadas o interconectadas, una multiplicidad de identidades divididas que desafían la validez de un único “Yo” (Ostriker, 1982: 88). De esta misma metáfora prometeica se hace eco la autora Nancy A. Walker en *The Disobedient Writer* (1995), para exponer las

propuestas de autoras del siglo XIX y XX que se apropian de los paradigmas de autoridad y los reelaboran a través de sus propias narrativas de la desobediencia (Haase, 2004: 23). Posteriormente, Ostriker continuará con el modelo de “revisionist mythmaking” para analizar el contexto de la Biblia, cuyos relatos canónicos constituyen en gran medida la base de las sociedades occidentales y de los comportamientos socializadores en base al género (Ostriker, 1993: 27). A través del análisis de las autoras que incorporan elementos bíblicos en sus textos, Ostriker establecerá los modelos hermenéuticos seguidos por estas escritoras con el fin de cuestionar la cómo se conceptualizan en el marco bíblico nociones como el género, el silencio o la autoridad.

Con respecto a la escritura femenina, Elaine Showalter, en su ensayo *La crítica feminista en el desierto*, analiza las propuestas de las diversas escuelas críticas, subrayando la importancia del enfoque ginocéntrico (Showalter, 2010: 387). A través de su análisis, establece una diferenciación –no obstante, complementaria- entre la crítica feminista, ideológica y relacionada con las mujeres como *lectoras*, que aborda los estereotipos, omisiones y diversas conceptualizaciones de lo femenino; y la ginocrítica, enfocada en las mujeres como *escritoras*, tomando como objeto de estudio la historia, los estilos, temas, géneros y las estructuras de la escritura de mujeres, así como la psicodinámica de la creatividad femenina, y las trayectorias y evolución de la tradición literaria de las escritoras (Showalter, 2010: 386).

Frente a las diversas propuestas englobadas en el marco de la crítica feminista, Showalter defiende como base teórica el modelo de cultura femenina -que pueda brindar una forma más completa y satisfactoria que las teorías basadas en único enfoque, sea este biológico, lingüístico o psicoanalítico- para hablar sobre la especificidad y la diferencia de la escritura femenina. Desde este planteamiento, una

teoría de la cultura incorpora ideas acerca del cuerpo de la mujer, el lenguaje y la psique, pero si bien interpretándolas con los contextos sociales en los que ocurren, dado que la psique femenina y las formas en que las mujeres conceptualizan sus cuerpos y sus funciones sexuales y reproductivas mantienen una estrecha relación con estos ambientes culturales. En este marco, el lenguaje vuelve a formar parte de la propuesta, tomando en consideración las dimensiones sociales y los factores que determinan sus distintos usos, así como los ideales culturales que dan forma a los comportamientos lingüísticos. Asimismo, la teoría de la cultura, concebida como transversal, debe ser capaz de reconocer las diferencias importantes entre las mujeres como escritoras, que constituyen determinantes literarios tan significativos como el propio género: clase social, raza, nacionalidad e historia (Showalter, 2010: 397).

Teresa De Lauretis, al exponer las distintas posturas en torno al discurso femenino, por un lado, desde la investigación sociológica feminista norteamericana, y por otro, desde la crítica filosófica feminista europea, plantea la siguiente contradicción interna: “¿hablamos el lenguaje de los hombres, o el silencio de las mujeres?” (De Lauretis, 2002). Para ella, la paradoja reside en la posibilidad de hablar desde “fuera” del lenguaje, ya sea como “loca” o “no-loca”, como mujer o como varón, cuando es el propio lenguaje el que define estos términos y define la diferencia en base a los mismos. Esta paradoja, indica, es la que se encuentra en la “falacia del significado masculino”, en la que las mujeres son definidas por el discurso patriarcal, pero solo en este pueden constituirse como sujeto. De Lauretis resalta la necesidad de hablar, por lo tanto, el “lenguaje de los hombres” y el “silencio de las mujeres” al mismo tiempo, persiguiendo estrategias que permitan otorgar voz al silencio femenino “dentro, a través, contra, por encima, por debajo y más allá del lenguaje de los hombres” (De Lauretis, 2002: 18). Entre estas estrategias se encuentra elaborar inventar prácticas de

lenguaje en las que el género no sea ni suprimido ni desmaterializado en el discurso, sino al mismo tiempo reivindicado y negado, afirmado y cuestionado; es decir, deconstruido para poder reconstruirse.

Señala De Lauretis que la pasión de las autoras por el lenguaje y la teoría pueda verse como una consecuencia directa del silencio que ha marcado la existencia material e intelectual de las mujeres durante tanto tiempo. De este modo, el trabajo crítico, así como las demás prácticas de escritura y otros medios de expresión, son instrumentos para huir y a la vez resistir a los límites impuestos; no es casual, por tanto, que tantas escritoras inventen o reelaboren imágenes de *cyborgs* o criaturas liminares, híbridas, modificadas, unidas a las tradicionales representaciones de brujas, vampiras, Amazonas y monstruos, reasignándoles un valor como figuras de transgresión y, al mismo tiempo, de nuevas formas de vida social (De Lauretis, 2002: 28).

El valor subversivo de estas figuras en la escritura feminista se reafirma en las palabras de Donna Haraway: “los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales”. Para esta autora, la importancia de los monstruos subyace precisamente en que su existencia obliga a la redefinición de límites: entre lo humano y lo no humano, entre géneros, entre lo civilizado y lo salvaje. “Los centauros y las Amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la *polis* central del ser humano masculino griego mediante su disrupción del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres” (Haraway, 1995: 35).

Leyendo al monstruo desde la sociedad actual, la imagen del *cyborg* posee la capacidad de definir posibilidades políticas y límites diferentes de los propuestos por la dualidad Hombre/ Mujer, constituyéndose como un ser híbrido que transgrede las fronteras de la identidad, del poder y de los mitos fundacionales y las narrativas hegemónicas. Así, el *cyborg* se propone como una forma de identidad post-edípica,

una especie de “yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar. Es el yo que las feministas deben codificar” (Haraway, 1995: 20). Desde su propuesta, Haraway se opone al esencialismo dualista en busca de una postura política y epistemológica que sea inclusiva, pero no totalizadora, permitiendo tomar en consideración los distintos ejes de dominación en base a clase, raza, sexo y género, pero también las propias diversidades y contradicciones del feminismo.

El género ciborg es una posibilidad local que cumple una venganza global. No existe impulso en los ciborgs para producir una teoría total, pero sí una experiencia íntima de las fronteras, de su construcción y de su deconstrucción. Existe un sistema de mitos a la espera de ser un lenguaje político que sirva de semilla a una forma de mirar la ciencia y la tecnología y que amenaza a la informática de la dominación, para actuar poderosamente (Haraway, 1995: 38).

La deconstrucción propuesta por Haraway produce, por lo tanto, un nuevo monstruo que “devora el orden naturalizado”, rompiendo con los convencionalismos genéricos y sexuales. En este sentido, a la imagen del cyborg se unirá también la relectura feminista de la figura del andrógino, reapropiada como subversión del mito platónico para referirse a la deconstrucción del género. Desde los textos feministas, el andrógino puede entenderse como una figura capaz de poner en duda tanto el género como la diferencia sexual, así como una estrategia subversiva utilizada por las escritoras –sirviendo como ejemplo Virginia Woolf-, con la que derribar las restricciones a las que someten el género y el sexo asignado al nacer (Sánchez Anguix, 2015: 418). Andróginos y cyborgs, como representaciones de la ruptura con la normatividad, como cuerpo abyecto opuesto a los parámetros de la belleza y el sexo, escapan en busca de una identidad sexual capaz de transgredir el dualismo

heteropatriarcal. Ambos son, en este marco, monstruos de la modernidad que representan la otredad y la abyección (Sánchez Anguix, 2015: 440).

La evolución de la crítica y las reelaboraciones literarias en este contexto han favorecido enormemente el planteamiento sobre nuevas formas de representación simbólica del género, la sexualidad y la identidad. El análisis de los mitos y relatos tradicionales ha servido también para poner en relieve cómo las representaciones simbólicas de la identidad sexual no solo perpetúan modelos de dominación masculina, sino que, consecuentemente, presentan un marcado carácter heterosexual que sirve como modelo y engranaje básico de la familia, el parentesco y la sexualidad en la mayor parte de las culturas (Beteta, 2009: 167).

La dicotomía tradicional entre masculino/femenino ha mantenido la homosexualidad femenina largamente invisibilizada en la cultura, mientras que las manifestaciones del lesbianismo o la bisexualidad femenina en la literatura han estado constreñidas por la óptica androcéntrica, como proyecciones del tabú y el deseo masculino, contribuyendo también a fomentar la imagen de la mujer lesbiana como una depredadora sexual (Gimeno, 2008: 148). En esta línea, autoras como Jacquelyn Zita o Adrienne Rich conceptualizan el término “heterosexualidad obligatoria” como una estrategia de control social hacia las mujeres, directamente conectada a perpetuar la dominación patriarcal (Zita, 1981: 172), siendo la identidad lésbica una forma de resistencia contra las imposiciones normativas.

La ampliación de la crítica feminista hacia una transversalidad que permita estudiar las distintas formas de opresión de la sociedad patriarcal, en base también a la raza, clase o la orientación sexual, ha favorecido el desarrollo de distintas corrientes afines que, dentro de este marco, cuestionan el papel de los géneros en la sociedad, rechazando los binomios tradicionales para “crear nuevas formas de habitar los

cuerpos” (Mateo, 2012: 299). Las relecturas y reescrituras de lo simbólico se desvelan, pues, como una necesidad vital para trascender la violencia inherente a las representaciones de la otredad y para construir nuevos espacios de identidad. El mito, deconstruido y desacralizado, ya no posee el carácter universal de sus orígenes, pero continúa siendo en nuestros días una poderosa herramienta para perpetuar y justificar discursos ideológicos, así como para delimitar cómo se construyen los equilibrios de poder, las identidades y los procesos de socialización. El reconocimiento de los mecanismos que operan en su interior, así como su re-funcionalización desde una perspectiva feminista, resultan imprescindibles, por lo tanto, como instrumento del cambio social.



## **CAPÍTULO 3**

# **EL MITO DE LILITH COMO PRECURSORA DE UN ARQUETIPO FEMENINO**

Entre las figuras femeninas analizadas a lo largo de esta genealogía de la transgresión y la monstruosidad, a pesar de haber resaltado la importancia simbólica de Medusa, Medea y otros personajes de herencia clásica, deseamos detenernos especialmente en el análisis de la figura de Lilith, dada la carga simbólica que entraña y el impacto que ha ejercido en las culturas occidentales a través de sus diversas reelaboraciones. Desde sus orígenes mitológicos hasta su inclusión en la cultura popular, Lilith encarna en sí misma el arquetipo de todas las mujeres rebeldes o monstruosas que transgreden el orden establecido. Representante de todos los tabúes de la moral patriarcal, aúna en sí misma los ocultos deseos y los más ancestrales temores masculinos, resultando a la vez una imagen fascinante y cautivadora, pero también terrible. Considerada como la primera esposa de Adán en la tradición judeocristiana, su origen, sin embargo, como ocurre con otras figuras femeninas englobadas en el ámbito de lo monstruoso, es mucho más antiguo y presenta rasgos que la relacionan con los cultos arcaicos de lo femenino.

El mito de Lilith pertenece a la categoría de los denominados *parabíblicos*, aquellos que surgen de las diversas interpretaciones de la Biblia, que no se mencionan explícitamente, pero que a lo largo del tiempo terminan configurando una imagen mítica única y diferenciada (Eetessam, 2016: 59). Las distintas fuentes sobre este personaje evidencian la progresiva evolución de su personalidad y características hasta concluir en una configuración muy marcada. Su confusión o asimilación con otros personajes mitológicos femeninos no implica en ningún momento su desaparición; por el contrario, contribuye a añadirle nuevas facetas que evidenciarán aún en mayor medida su carácter sincrético.

Si bien las raíces mitológicas en las que se asienta esta figura continúan siendo motivo de discusión en el ámbito académico, existen evidencias suficientes para

considerar que la caracterización de Lilith como monstruo y diablesa es producto de una reformulación intencionada. Su presencia es el reflejo invertido de las tipologías femeninas consideradas aceptables en las sociedades patriarcales, adquiriendo elementos negativos en su evolución en función de los valores predominantes en sus distintas culturas de acogida. De este modo, a una figura inicialmente relacionada con la libertad sexual han ido añadiéndose diversos rasgos que la presentan como el reverso antagónico de la maternidad, infanticida, asesina y devoradora; como depredadora sexual, seductora demoníaca, y como transgresora del orden androcéntrico.

Lilith se configura a lo largo de su evolución mítica –y posteriormente literaria– como un ser híbrido y liminar. Sus fronteras se despliegan entre lo selénico y lo ctónico, lo humano y lo no humano, la belleza y el horror. Su caracterización dentro del arquetipo universal de la mujer perversa ha dado lugar a numerosas ramificaciones: la rebelde, la diablesa, la bruja, la seductora, la vampiresa, la mujer serpiente, la mujer fatal o la *belle dame sans merci* son algunos de los prototipos femeninos entre los que se la incluye o que terminan inevitablemente asociándose a ella.

En este sentido, su figura nos resulta especialmente interesante a la hora de realizar una aproximación al motivo de la mujer transgresora, puesto que su continuo proceso de readaptación y retroalimentación ha dejado en ella una significativa cantidad de elementos reconocibles de las distintas culturas e imaginarios que ha atravesado. A partir de su evolución, Lilith deviene un personaje complejo y multidimensional, que será reivindicado como tal en el marco de una relectura feminista. Por otra parte, el culmen de las distintas transgresiones relacionadas con este mito se da a través de la reivindicación de su propia libertad y de su poder sexual, convirtiéndose en un símbolo de resistencia femenina frente a la opresión patriarcal.

### **3.1. Orígenes del mito**

El origen de la figura de Lilith tiene sus raíces en los mitos y relatos orales de tradición asirio-babilónica, habiendo sido posteriormente asimilada al imaginario hebreo y finalmente integrándose en el folclore judeocristiano. En su figura conviven las reminiscencias de antiguas diosas ctónicas junto a la diablesa seductora y salvaje, asesina de niños, de la demonología hebrea. Su naturaleza dual, desde la visión patriarcal judeocristiana, presenta diferentes facetas dependiendo de ante quién se manifieste. Para los varones encarna el arquetipo de la prostituta sagrada o, en términos psicológicos, la *anima* seductora, no solo del primer hombre, sino de todos; frente a las mujeres, en cambio, la faceta que presenta más habitualmente es la de la *madre terrible*, que amenaza con dañar a las embarazadas y con robar a los niños recién nacidos para beber su sangre y devorar el tuétano de sus huesos (Hurwitz, 1999: 33).

Las distintas características mediante las que se la representa son fruto de su evolución a lo largo del tiempo y de su unión con otras imágenes femeninas de rasgos similares, que comparten una base común: su relación con la cara oscura del principio femenino y con las advocaciones más terribles de la Diosa arcaica: la madre devoradora relacionada con el ciclo de la muerte y el Inframundo (Pereira, 1995: 3). Cirlot traza su definición de Lilith en relación a esta genealogía de personajes femeninos temibles, opuestos a la imagen de la madre y esposa.

Lilith: Primera mujer de Adán, según la leyenda hebrea. Espectro nocturno, enemigo de los partos y de los recién nacidos [...]. En la tradición israelita corresponde a la Lamia de griegos y romanos. Su figura puede coincidir con Brunilda, en la saga de los nibelungos, en contraposición a Crimilda (Eva). Símbolo de la “madre terrible”. Todos estos rasgos aproximan a este ser a la imagen griega de Hécate, exigente de sacrificios humanos [...]. Lilith puede surgir como amante desdeñada o anterior “olvidada” cual en el aludido caso de Brunilda o como tentadora que, en nombre de la *imago*

materna, pretende y procura destruir al hijo y a su esposa. Posee cierto aspecto viriloide como Hécate, “cazadora maldita” (Cirlot, 2007: 285).

A partir de la propia etimología de su nombre, que ha sido objeto de numerosos estudios, se esbozan los primeros rasgos que la definen. Ciertas voces de origen sumerio presentan reseñables similitudes, tanto fónicas como conceptuales, con su figura, como *lulu* (juguetona), *lalu* (lujuriosa) o *limnu* (mal), pudiendo haber tenido relación con la etimología del nombre de esta figura femenina (Marcos Casquero, 2009: 43). Se ha apuntado también que su nombre podría provenir de *lil*, o *lilitu* en su desinencia femenina. Aunque se ha visto en el nombre *Lilit* una posible adaptación a la lengua semítica de *lil*, el origen de este término se encuentra en la lengua sumeria y posee diversas definiciones, siendo habitual para designar a un espíritu del viento, pero también al espacio o la atmósfera existente entre el cielo y la tierra. El carácter primordial destilado de esta palabra se refuerza al ser parte del nombre de uno de los principales dioses sumerios, Enlil, cuyo surgimiento establece la separación de An (el cielo) y Ki (la tierra) en dos esferas diferentes (Pereira, 1995: 11).

Esta palabra también aparece ligada a la diosa Ninlil (la unión de *Nin* y *Lil* significaría “Señora del Viento”), esposa de Enlil, y raptada por él de manera muy similar al relato de Hades y Perséfone/Koré. En algunas versiones de este mito, en su paso de la cultura sumeria a la acadio-babilónica, Ninlil habría sido violada y, debido al trauma, habría jurado venganza contra todos los varones, pudiendo haber dado lugar, tanto por la etimología de su nombre como por esta narración que argumenta la crueldad de la diosa hacia sus oponentes masculinos, al origen del mito de Lilith/Lilitu (Marcos Casquero, 2009: 46). La misma raíz terminológica es compartida por otros espíritus del folclore sumerio y babilónico, el *idlu lili* masculino y la *ardat lili* femenina (similares a los íncubos y súcubos medievales), que acecharían a sus presas durante el

sueño y que se conocerían popularmente como “el hombre sin esposa” y “la mujer sin esposo”; es decir, fantasmas de aquellos hombres y mujeres que no habrían contraído matrimonio en vida y se verían condenados en la muerte a cumplir con sus deberes reproductivos (Pereira, 1995: 16).

Las diversas investigaciones llevadas a cabo en torno al origen de la etimología de Lilith han apuntado también su relación con los términos de origen asirio *lulti* (lascivia) o *lulu*, que designaría igualmente una conducta sexual desenfrenada y promiscua (Bitton, 1990: 116), así como con la palabra hebrea *layit* (noche), y con *Lillake*, nombre de un espíritu femenino vinculado a la diosa Anat (Graves, 2000: 83). Se trataría, en este contexto, de una especie de genio o ser sobrenatural, cuyo origen podría tener connotaciones sombrías o relacionadas con el ámbito subterráneo, pero quizá no dotado de las características negativas que la acompañarán en los siglos posteriores. Robert Graves apunta incluso que Lilith podría haber sido inicialmente una diosa menor vinculada de algún modo con la fertilidad, de ahí las connotaciones sexuales que la acompañan.

Desde las primeras apariciones de las que ha quedado constancia, la figura de Lilith, presenta similitudes iconográficas con diosas como Tiamat, Ereshkigal, o la ya mencionada Anat (Husain, 2006), aunque principalmente ha sido relacionada con Lamashtû o Istar. Este tipo de figuras son representadas habitualmente bajo la forma de una mujer armada, a menudo dotada de alas o de rasgos animales, que aluden de forma directa a la tierra y al principio femenino, y en ocasiones personifican a la compañera y a la vez adversaria de un dios masculino, junto al que cumplen un ciclo de muerte y vida: él personifica el “mundo de arriba”, y ella el “mundo de abajo” (Lemaire, 2000: 56).

En la literatura sumeria, una de las principales referencias a Lilith se relaciona con el héroe Gilgamesh, que aparece representado como el “héroe solar” vencedor y restaurador de las fuerzas cósmicas (Pereira, 1995: 25). Se trata del poema *Gilgamesh y el árbol de Huluppu*, que no había sido originalmente incluido en la epopeya de este personaje, y que fue traducido y reconstruido por Samuel Noah Kramer en 1938. En el texto, la diosa Inanna encuentra el árbol *huluppu* o Gran Árbol, trasplantándolo en su jardín sagrado de Uruk y cuidando de él con la esperanza de poder construirse un lecho y un trono con su madera. Con el árbol ya crecido, la diosa descubre que ha sido habitado por tres seres: la serpiente que ha hecho su nido entre las raíces, el pájaro *Zu* o *Anzu* que ha depositado a su cría en la copa, y Lilith (o *Lillake*), que se ha construido una casa en su centro (Kramer, 1938: 5). Inanna solicita la ayuda de Gilgamesh para expulsar a las criaturas, quien golpea a la serpiente con su hacha, roba al pájaro su cría, obligándolo a huir volando, y reduce la casa de Lilith a escombros, por lo que esta corre a refugiarse a “lugares desiertos”. Finalmente, el héroe corta la madera del árbol y construye el trono y el tálamo para la diosa.

Dentro de este texto, aunque no se especifica la naturaleza de Lilith, quien podría ser una diosa, espíritu o ente demoníaco, los elementos a los que aparece ligada, el árbol, el ave y la serpiente, habituales en la mitología sumeria, formarán parte habitual de su iconografía posterior. El hecho de que el poema no entre en detalles ni explicaciones en este sentido implicaría que la presencia de estos motivos debía ser sobradamente conocida por la tradición oral. Si bien la serpiente y el árbol son también señalados como símbolos de otras deidades como la canaanita Asherah (Reeves, 1986), en el imaginario hebreo mantendrán del mismo modo su vinculación con Lilith y, por supuesto, con Eva. La huida del ave parece fusionarse más tarde con la de la propia Lilith, que en este texto se refugia en el desierto o en algún páramo desolado,

pero en la tradición judía será ella misma quien huya volando del Paraíso. Asimismo, existen similitudes entre el árbol de la sabiduría del Paraíso terrenal hebreo, y el *huluppu* del jardín de Inanna, que también presenta características sagradas o mágicas. De este modo, este poema podría haber influido en la forma en la que los motivos relacionados con Lilith y su historia, aunque reformulada, se asentarían con el tiempo en el imaginario hebreo.

Cabe destacar, además, la relación que este texto establece entre Lilith y la diosa Inanna. Kramer (1938) traduce intencionadamente el nombre de la primera como “la doncella Lilith” –comprendido el término como mujer sin compañero masculino–, mientras que los epítetos de Inanna presentan una naturaleza dual: por una parte, es descrita como “la doncella que siempre chillaba”, mientras que también aparece caracterizada como “la alegría de cada corazón”. Mientras que su primera descripción la constituiría bajo una faceta aterradora, relacionada con la propia Lilith, que también es representada en ocasiones como “chillante”, el segundo epíteto es propio de una divinidad alejada de lo demoníaco y querida por sus fieles (Marcos Casquero, 2009: 63). Inanna, de hecho, se muestra llorosa e impotente ante los tres habitantes del árbol, que no parecen temerla a pesar de su estatus divino. Es por ello que busca la ayuda de Gilgamesh para expulsarlos, por lo que su actitud temerosa contrasta con el aspecto monstruoso o terrible que el primer epíteto resaltaría en ella. De esta forma se evidenciaría el carácter doble y ambivalente de esta diosa, acompañado tanto de rasgos negativos como positivos, como ocurre con las descripciones de otras divinidades antiguas.

En algunas liturgias y rituales sumerios ya tardíos, Lilith aparecería representada como prostituta o cortesana sagrada y sacerdotisa de Inanna –y posteriormente de la babilónica Istar–, enviada por la diosa para seducir a los varones en su nombre. A



menudo aparecería caracterizada como una figura femenina alada, similar a la imagen de las esfinges. Las tablillas que recogen estos rituales y sus respectivas descripciones de Lilith podrían considerarse la “primera evocación escrita de la lascivia femenina” (Bitton, 1990: 115), contribuyendo a expandir esta imagen de la seductora en diversas civilizaciones pre-judaicas, como paso previo a la cristalización definitiva del arquetipo en la cultura hebrea.

Con respecto a la influencia que esta Lilith sumeria habría ejercido en el imaginario hebreo, varios autores apuntan la existencia de una serie de platos y escudillas, pertenecientes a una colonia hebrea en la ciudad sumeria de Nippur, cuyas inscripciones y símbolos parecen dedicados a usos rituales de protección contra Lilith y otros espíritus de la oscuridad (Hurwitz, 1999: 91). Junto a estos platos, era habitual en la tradición hebrea el uso de amuletos u objetos apotropaicos para defenderse de las fuerzas malignas. Algunos, además, representan a Lilith como una figura femenina desnuda, con los genitales muy realzados. En varios de estos amuletos, generalmente concebidos para alejar su presencia demoníaca de un objetivo concreto y, en algunos casos, para proteger de ella a las mujeres de parto, se la clasifica como “estranguladora”, “diosa voladora” o “asesina de niños”, si bien principalmente se resalta su carácter oscuro y terrenal (Blair, 2009: 28). Teniendo en cuenta las representaciones de Lilith como una doncella sin esposo y las alusiones a su actividad sexual, así como su relación con las *ardat lili*, no resulta extraño que su reconversión a las tradiciones hebreas la conciba expresamente como una posible infanticida o una amenaza para las mujeres de parto, puesto que ella representaría precisamente la infertilidad o la transgresión de los deberes reproductivos asociados en particular a las mujeres.

Algunos estudios señalan la identificación de la diosa Anat con Lilith como la razón principal de la inclusión de esta última en la mitología hebrea. Su presencia respondería a un objetivo moralizante que intentaría condenar el culto que las mujeres cananeas rendían a esta diosa, el cual, entre otras características, promovía la libertad sexual pre-nupcial (Graves, 2000: 82), por lo que Lilith pasaría a convertirse en una figura recurrente de la tradición oral que encarnaba el pecado, la promiscuidad, la soberbia y la desobediencia: todo lo contrario, por tanto, a lo que se esperaba del modelo ideal femenino.

Las primeras fuentes literarias en las que consta el nombre de Lilith ya mostraban en ella una relación con el elemento nocturno, mencionándose su capacidad de volar. En su paso a la tradición hebrea quedan resaltadas estas características en un pasaje de Isaías (34, 14-15) de los siglos X-IX a.C., en el que se identifica a Lilith con la lechuza y con el término hebreo que designa el término “chillar” (Marcos Casquero, 2009: 45). Este rasgo, como observábamos en páginas anteriores, es habitual en otras figuras femeninas en las que sus nombres se identifican con algún sonido, a menudo de carácter animal. Otras versiones de este pasaje traducirían a su vez el término *lilit* por “lechuza”, pero también por *lamia* o “fantasma nocturno”, evidenciando desde épocas tempranas la relación de este personaje femenino con la noche, la devastación y las actividades depredadoras de animales y monstruos.

Espinas crecerán sobre las fortificaciones, y cardos y abrojos en sus fortalezas; será guarida de chacales y morada de avestruces. Bestias salvajes se juntarán con hienas, y los sátiros se llamarán unos a otros. También allí descansará Lilith, y encontrará sitio de reposo. Allí anidará el búho, pondrá huevos, los incubará y reunirá la prole a su sombra; allí también se juntarán los milanos, y ninguno se quedará sin pareja (Marcos Casquero, 2009: 11).

El primer texto de la tradición hebrea en el que se identifica la historia completa de Lilith, acompañada de algunas de sus características principales, es un *midrás*, un texto exegético, conocido como *El alfabeto de ben Sira*, que data de entre los siglos XVII y X d.C. Es en este texto, el sabio ben Sira es convocado por el rey para salvar a su hijo de una grave y extraña enfermedad, que el primero no tarda en reconocer como una influencia demoníaca. Haciéndose eco de otras narrativas similares, como la de Apolonio de Tiana reconociendo públicamente y desenmascarando a la empusa, o los cuentos y relatos en los que debe identificarse la naturaleza y el nombre de la presencia sobrenatural para poder derrotarla, ben Sira comienza a relatar la historia de Lilith y el porqué de su transformación en diablesa.

Lilith, la primera mujer, es creada por Dios; no de la costilla de Adán, como Eva, sino del mismo barro que él. Según narra la historia de Ben Sira, el conflicto de la pareja surge a la hora de llevar a cabo el acto sexual, puesto que ella se niega a aceptar una posición de inferioridad, e incluso le recuerda que ambos provienen del mismo origen para resaltar su condición de iguales. Ante la negativa de Adán de reconocerla como una igual, Lilith pronuncia el nombre secreto de Dios, el *Shem Hameforash*, sirviéndose de su poder para huir volando y refugiarse en las cavernas del Mar Rojo.

Quando crió el Santo, bendicho él, a Adam harison, solo era. Dijo el Santo, bendicho él: “No bueno por seer él a sus solas”. Crió a él mujer de la tiera como él y la llamó Lilit. E luego empezaron a combatir este con este. Ella decía:

-Yo no me echo abajo.

Él decía:

-Yo no me echo abajo sino arriba, que tú perteneces abajo y yo arriba.

Y dijo [ella] a él:

-Los dos somos iguales, porque todos los dos somos de la tiera.

Y no eran oyentes este a este. Siendo que vido Lilit así, dijo Şem Hameforás, y voló por el aver de el mundo (Romero, 2001:103).

Tras esto, para hacerla regresar con Adán, Dios envía en su búsqueda a tres ángeles que reciben los nombres de Senoi, Sansenoi y Semangelof, pero ella continúa oponiéndose a regresar pese a la insistencia de estos. Al negarse ya no al hombre, sino a la voluntad divina, la condición de Lilith cambia de mujer a diablesa, siendo maldecida por los tres ángeles en nombre de Dios. Por su transgresión es condenada a parir cada día cien hijos de naturaleza demoníaca, que morirán o nacerán muertos. Como un último acto de venganza, o de réplica a su propia maldición, es la propia Lilith la que se atribuye a sí misma el poder para hacer enfermar a los niños recién nacidos, pudiendo extender su influencia sobre ellos durante los primeros días desde su nacimiento, ocho días en el caso de los niños, y veinte en el de las niñas. Para salvar a los recién nacidos de Lilith, según indica el médico ben Sira, es necesario protegerlos con unos amuletos en los que irán inscritos los nombres de los ángeles que la persiguieron, siendo el poder de estos lo único que puede contener a la diablesa, al tiempo que se le recuerda el origen de su maldición.

La configuración de este relato muestra una serie de motivos recurrentes comunes a otras mitologías a la hora de caracterizar a este tipo de personajes femeninos. Además de la importancia de conocer el origen de la criatura para desenmascararla, el poder del nombre se manifiesta de forma evidente, tanto con el fin de controlar a la diablesa conociendo su origen y el nombre de los ángeles capaces de combatirla, como en el propio uso que ella ejerce del *Shem Hameforash* para obtener su propio poder. El relato de ben Sira no especifica cómo llega Lilith a conocer y ser capaz de invocar el nombre inefable de Dios, puesto que el relato se centra en su transformación en diablesa y en cómo combatir su influjo sobre los recién nacidos. No obstante, la aparición de este motivo nos permite entroncar con otras narraciones míticas, como el aludido ejemplo de la diosa Isis, en los que la figura femenina se apropia del poder del nombre

masculino para obtener su propio poder. De esta manera, podría tratarse de una interpretación del concepto de la *metis*, dado que la astucia –no la inteligencia formal, como mencionábamos en páginas anteriores- suele ser un rasgo definitorio de estos personajes femeninos; no serán pocas las narraciones posteriores en las que Lilith, desarrollada ya su faceta más seductora, haga uso de sus capacidades para engañar a los hombres.

Resulta llamativo cómo, según algunos escritos cabalísticos posteriores, el conocimiento del *Shem Hameforash* es obtenida por Lilith a través del propio Dios. La seducción de *Adonai* (el Señor) eleva a Lilith de rango, permitiéndole alcanzar un nuevo poder del que antes carecía; de la misma manera, la mitad de la fuerza divina que mantiene el universo es corrompida. Mediante esta historia, la Cábala explica cómo es instaurado el *Sabbath* como día de purificación para que *Adonai* vuelva a unirse con *Shekhinah* (alegoría del pueblo de Israel), y abandone a Lilith (Marcos Casquero, 2009: 33). De la misma manera, establece el poder de Lilith a través de sus propias dotes de seducción.

La caracterización de Lilith como demonio se produce tras rechazar la oferta de los tres ángeles, pero la narración evidencia cómo ella, desde antes, ya ha sido capaz de obtener el conocimiento y la magia para escapar de Dios y de Adán. Según esta perspectiva, no se limita a negarse a acatar la voluntad divina, sino que, al pronunciar el *Shem Hameforash*, incluso llega a someter a sus deseos al propio Dios. Dado su origen anterior a su introducción en el imaginario hebreo, no es de extrañar que la atribución de este uso de la palabra a las dotes seductoras y embaucadoras de la diablesa proceda una vez más de la reinterpretación patriarcal de los mitos de mujeres poderosas.

Asimismo, el lugar que Lilith toma como refugio, las cavernas del Mar Rojo, remite directamente a otros mitos como el de Equidna o las sirenas, exiliándose en un espacio limítrofe entre lo divino, lo humano y lo monstruoso, donde el mundo subterráneo y el elemento marino vuelven a enlazar con esta feminidad marginal. La relación con el submundo, habitual en las representaciones del principio femenino, y la dualidad entre el dios celeste y su adversaria subterránea, son también elementos recurrentes de los mitos de creación, tanto en el folclore occidental como en el oriental. Frente a la deidad masculina que asume las dicotomías positivas, el lenguaje simbólico de los mitos patriarcales, común a culturas muy diversas, precisa una figura femenina que retome el papel de adversaria y antagonista, contraponiendo la creación divina masculina con la destrucción y la voracidad femenina, convertida en matriz oscura a través de su relación con el submundo y la muerte. Un ejemplo de que este tipo de representaciones existen más allá del canon occidental, manteniendo sin embargo motivos muy similares, es el relato fundacional japonés de Izanagi e Izanami, en el que esta última se transforma en diosa del inframundo y asimila la misma maldición de Lilith, ocupándose de ocasionar la muerte de los humanos en contraposición a su esposo celestial, creador y dador de vida (Capelli *et al.*, 2015: 6). De la misma forma, con el fin de prolongar las dicotomías culturales, el ámbito hebreo precisa de un elemento femenino que personifique la contraposición al creador masculino, tomando la figura de Lilith como representante de este aspecto destructivo y antagónico.

Hay, por supuesto, más documentos que registran la existencia del mito de Lilith antes de llegar a este punto, en su mayoría apócrifos. Hay una breve referencia a ella en el *Libro Siríaco de Baruc*, un texto de carácter apocalíptico, datado en torno al siglo I d.C. En él, se establece una comparación entre las “sirenas del mar”, similares a sus equivalentes grecorromanos o la figura de la *strega* chillante; Lilith, que habita en las

tierras salvajes; y los Shedim y Tannim, otras criaturas monstruosas de la tradición hebrea que presentan significativos rasgos de la mitología sumeria (Hurwitz, 1999: 89).

En el *Testamento de Salomón* (siglos II-III d.C.), bajo la forma de *hápax* literario, aparece una serie de figuras mitológicas femeninas, reconocibles por sus atributos, que en su transición al imaginario hebreo han sido transformadas en diablas. Entre ellas, la criatura diabólica denominada Obizuth muestra los rasgos que luego se ajustarán perfectamente al carácter de Lilith como personaje mítico-literario, incluida su relación con la muerte infantil y el uso de los amuletos apotropaicos para combatirla. Por su parte, la criatura conocida como Epnésigos, caracterizada por su naturaleza triple, parece un trasunto de la diosa Hécate, que a su vez ha sido relacionada a menudo con Lilith. Ambas figuras aparecen ligadas a la oscuridad, la luna y los elementos nocturnos, y dotadas de un poder transformador que les permite adoptar distintas apariencias.

-Yo soy Epnésigos, también llamada de otras mil maneras (...). Me transformo en diosa y vuelvo a metamorfosearme y asumo otra apariencia (...). Tengo mi asiento en la luna, motivo por el cual poseo tres formas (Marcos Casquero, 2009: 75).

En el caso de Obizuth, su evidente correspondencia con la figura de Lilith conduce a pensar que su nombre puede tratarse de algún tipo de advocación de esta, dado que en varias leyendas y relatos la diablesa posee distintos nombres que aluden a facetas diversas de ella misma. Un texto tardío del folclore hebreo recoge una narración en la que el profeta Elías descubre a Lilith acechando a una mujer embarazada, y la obliga a revelar la lista de sus nombres secretos, mediante los cuales, inscritos en amuletos

de protección, es posible mantener alejada a la diablesa. Uno de ellos es *Abizu* o *Abyzou*, que podría ser una variante de Obizuth. En esta enumeración aparecen otros nombres relacionados etimológicamente con figuras míticas de otras culturas, como ocurre con *Ailo*, que parece tener su equivalente, *Alû*, en textos de invocaciones babilónicas, o con *Gilu*, que se correspondería con la monstruosa Gelo griega o con los *Gallû* babilónicos (Hurwitz, 1999: 133).

La caracterización de Obizuth en el *Testamento de Salomón* permite establecer una de las primeras descripciones físicas de Lilith: ojos “brillantes y glaucos”, cabello “ondulante y desgreñado”, y voz “clara y cristalina” (Marcos Casquero, 2009: 76). Estos elementos se asociarán a todo un imaginario de diablesas, depredadoras y seductoras, configurando las características de lo que posteriormente será el motivo de la mujer fatal. Los ojos, claros y resplandecientes en medio de las sombras, podrían asociarse a cómo se verían los de un depredador nocturno cazando en la oscuridad, subrayando una vez más la naturaleza noctámbula de este personaje. El cabello, asociado en la cultura hebrea a la fuerza física y el atractivo sexual, se transformará en un símbolo recurrente de la voluptuosidad y la lujuria femenina, además de remitir a su faceta más salvaje, quedando establecido como símbolo definitivo de la feminidad fatal y la teriomorfía (Durand, 2004: 94). Por último, la voz de la diablesa, lejos de causar temor en quienes la oyen, resulta agradable, atrayente, como un símbolo más de su carácter fascinador, ligado a mitos como el de las sirenas y otras criaturas femeninas embaucadoras portadoras de la fatalidad.

En sus representaciones más habituales, Lilith aparece como una mujer sensual y de gran belleza, descrita de manera muy similar a esta imagen de Obizuth. No obstante, presenta la capacidad de cambiar de forma para ajustarse por completo a los deseos y fantasías del mortal al que intenta seducir, por lo que las descripciones y



representaciones sobre ella pueden variar en función de los criterios de belleza de la época y la cultura en las que aparezca. A pesar de los cambios que puedan producirse, hay que destacar que en las narraciones sobre Lilith se alude invariablemente a su larga, espesa y salvaje melena como uno de sus grandes atractivos. El cabello rojo que se le atribuye en algunas narraciones, generalmente tardías, adquirirá una especial relevancia como símbolo, dado que muchas culturas y tradiciones lo consideran estrechamente vinculado al mal, al pecado o incluso al erotismo (Cirlot, 2007: 118).

Frente al concepto de modestia y castidad del pensamiento judeocristiano, que señala la necesidad de que la mujer cubra recatadamente su cabeza, Lilith utiliza su cabellera como el principal atributo de su poder sexual. Gerda Lerner señala que la tradición de cubrir el cabello femenino, que ya tiene antecedentes en distintas sociedades de la región mesopotámica, distingue a la mujer “doméstica”, considerada respetable por estar sometida a un varón y por tanto digna de llevar el velo, de las prostitutas que, al no estar bajo el control sexual y la protección de un hombre, son tratadas como “mujeres públicas”, por lo que no pueden cubrirse (Lerner, 1990: 209). Si examinamos la iconografía religiosa judeocristiana a lo largo del tiempo, es la figura de la Virgen María quien aparece con la cabeza cubierta, en contraposición a personajes asociados al pecado como Eva o María Magdalena presentan largas melenas revueltas que caen sobre sus hombros sin ningún pudor.

También se alude a Lilith y al potencial erótico de su cabellera en varios pasajes del *Talmud*, en los que figura como un demonio nocturno femenino, aunque no se la relaciona con Adán. En ellos se la describe como una criatura de apariencia humana, dotada de alas y de una larga melena, que engendra a su monstruosa prole apoderándose de las poluciones nocturnas de los varones o copulando con ellos durante el sueño: “ningún hombre deberá dormir solo en una casa, porque cualquiera que

duerma solo en una casa, será presa de Lilith”. La literatura talmúdica instauro el paso de la Lilith/Lamashtû, entendida como espíritu alado ligado al inframundo, a la Lilith/Isthar, excesiva, cruel e hipersexualizada (Hurwitz, 1999: 87). Este carácter seductor y a la vez monstruoso se convertirá en el aspecto más extendido del mito patriarcal, asociándose a Lilith con súcubos, lamias y otras entidades de carácter mítico o legendario de distintas culturas, que se convierten en advocaciones o “avatares” de ella misma (Auraix-Jonchière, 2002: 46).

Señalábamos anteriormente cómo es habitual que este tipo de diablasas y seductoras nocturnas, al igual que las antiguas diosas y sacerdotisas, se caractericen por ser sexualmente activas en sociedades en las que a las mujeres se les impone la pasividad y se las trata como ganancias o recipientes. En este sentido, la actividad sexual de estas figuras las transforma en depredadoras a temer, pero al mismo tiempo en objeto de fascinación. En la mentalidad patriarcal, el varón se debate entre dos pulsiones primarias: el deseo hacia lo femenino, e incluso ser poseídos por mujeres sexualmente activas, y el temor a ver mermada su masculinidad y a la sexualidad castradora encarnada por la voracidad de estas imágenes femeninas (Beteta, 2016: 94).

La visión patriarcal de la tradición talmúdico-rabínica, que incide especialmente en la consideración de la sexualidad femenina como una amenaza, ejercerá una significativa influencia en el desarrollo del pensamiento judeocristiano en las culturas occidentales. Esta actitud marcadamente defensiva contra cualquier elemento transgresor relacionado con la sexualidad de las mujeres, resultará no solo en la devaluación de lo femenino, sino en una categórica demonización de todas las figuras que no se atengan a los roles establecidos (Hurwitz, 1999: 88).

Mediante estas fuentes, podemos aducir que desde épocas muy tempranas se ha considerado a Lilith como una figura a la que temer, asociada a la oscuridad y a un

carácter demoníaco. No obstante, como señalábamos anteriormente, la primera vez que aparece descrita con detalle, configurada como personaje y con una historia completa a sus espaldas, es en *El alfabeto de ben Sira*. No es este, sin embargo, un ejemplo paradigmático de texto rabínico; por el contrario, presenta un cierto carácter paródico que es definido por Marcos Casquero (2009: 96) como “burla académica”, o como una especie de texto de entretenimiento. Aun así, los elementos de este pasaje implican un conocimiento de las fuentes previas sobre el mito de Lilith, en relación con factores como la existencia real de esos amuletos protectores, la creencia popular en esta figura –ya sea como diosa, espíritu o diablesa-, la relación de los ángeles mencionados con el ámbito de la medicina y los partos, y la revisión de las concepciones yahvistas y elohistas sobre el mito de la creación del hombre y la mujer. De los aspectos que se presentan de Lilith, uno de los más reseñables es el de la mujer que se niega a subyugar su voluntad a la del hombre, incluso aunque esto acarree su propia maldición. Sin embargo, la mirada androcéntrica ha mantenido a Lilith, incluso en sus facetas más rebeldes, fuertemente sexualizada, prevaleciendo su condición de seductora y devoradora de hombres y niños por encima de su carácter insumiso.

Con respecto a la asimilación de este personaje en la cultura hebrea, y el hecho de convertirse en la primera mujer de Adán (y en la primera mujer rebelde), Erika Bornay (2001) señala como razón principal la necesidad de reconciliar el arquetipo de Eva, símbolo de la culpa femenina de las desgracias del mundo, con las mujeres hebreas en edad casadera, a las que servía como modelo. Resulta necesario remarcar que Eva, pese a su mancha, es la mujer sometida a Adán y madre de la humanidad, mientras que Lilith, por sus acciones y su insubordinación, es condenada a la esterilidad: cada día engendra cien hijos, y cada día ellos mueren (Bornay, 2001: 27). De esta forma, se establece la idea de la madre y esposa como prototipo ideal; la mujer “maternizada”

frente a la figura de la rebelde, estéril y maldita, que encarnaría el goce sexual y el instinto, libre de esta posición materna. De esta forma, frente al modelo de Eva como madre, Lilith representa una vez más el arquetipo de la amante o la prostituta, deseada pero temida o rechazada. Ambas son representaciones de una sexualidad femenina forzada a la fragmentación, a una disociación antitética de sus distintos aspectos que evidencia el conflicto aún presente para las mujeres en la cultura patriarcal (Weschler, 1988: 340).

Dado que a nivel iconográfico Lilith es a menudo representada con una cola de serpiente (o animalizada de algún modo), no es casual que la tradición judía y judeocristiana estableciera paralelismos entre ella y la serpiente bíblica que tienta a Eva para morder la fruta prohibida. De este modo, al transgredir la norma bajo la influencia del reptil/mujer, la culpa pasaría de nuevo a Lilith, y la seductora Eva se convertiría en seducida (Radford, 1974: 342).

La faceta lujuriosa ligada habitualmente al arquetipo de Lilith no se explicita en *El alfabeto de ben Sira*, que la presenta como una infanticida, en respuesta al castigo impuesto por los ángeles. En cambio, sí que la encontraremos algunos siglos más tarde, con el desarrollo del misticismo judaico y la aparición en Sefarad, a finales del siglo XII, de la Cábala. En este marco, la Cábala o *qabbalah* (“tradición”), inscrita dentro de un gran movimiento místico, aparece como una disciplina del judaísmo, fundamentada en la exégesis de los textos de la *Torá*, aunque de carácter esotérico y, a veces, apocalíptico. Entre sus múltiples especulaciones se encuentra la oposición a la dicotomía del bien y del mal como fuerzas antagónicas igualitarias. Será precisamente en este punto en el que la figura de Lilith alcance la representación más detallada y compleja de su trayectoria, tanto en sus rasgos físicos como psicológicos (Troiano, 2004: 83).

Los textos cabalísticos otorgan un nuevo papel a Lilith: en el *Zohar*, el *Libro del Esplendor*, es denominada “Lilith la ramera”, atribuyéndosele lascivas relaciones sexuales con demonios. En algunos pasajes aparece poderosamente erotizada, alcanzando su mayor potencial sexual durante el período de la luna nueva, cuando la oscuridad es mayor. Según el texto, es en esos momentos cuando se aparece a los hombres desnuda, desplegando sus largos rizos rojos. Aunque se afirma que el salvaje frenesí sexual de la diablesa no es necesariamente mortal para aquellos a los que seduce, en ocasiones la acompaña una nueva entidad demoníaca -una especie de desdoble de ella misma-, llamada Asirta, a la que Lilith parece espolear con su propia lujuria, y que sí puede causar la muerte de sus víctimas (Marcos Casquero, 2009: 179).

También ocurre un desdoblamiento similar en un texto cabalístico del siglo XIII, el *Tratado de la emanación izquierda*, de los hermanos rabinos Ya’cob y Yitshac ha-Kohen de Soria (Marcos Casquero, 2009: 132). En dicho texto, Lilith aparece dividida en dos figuras seductoras (*Lilith la mayor* y *Lilith la menor*), esposas de dos demonios de alto rango: Samael, considerado el rey de todos ellos, y Asmodeo. En especial, Lilith la mayor adquiere un nuevo papel como reina de las fuerzas del mal, en la cúspide de toda una jerarquía demonológica. Por su parte, la más joven, llamada también *Lilita*, representaría el aspecto más carnal de la figura de Lilith, a la que se le atribuyen unos padres demoníacos y una “corporalidad ígnea” (Troiano, 2004: 88). Este desdoble de la figura ahonda en las características psicológicas de la Lilith mayor y en las físicas de la menor, si bien ambas son representadas como seductoras que desempeñan un papel fundamental en la guerra entre el ejército celestial y el demoníaco. No resulta clara, no obstante, la intencionalidad de esta doble figura, pudiendo ser interpretada como dos personajes diferentes que comparten nombre debido a sus características similares –en tal caso, comprendiendo *lilith* como nombre

genérico de este tipo de entidades demoníacas femeninas-, o también como una lucha interna entre dos facetas divergentes de una misma mujer.

De estas dos parejas, Lilith y Samael presentan evidentes paralelismos con Eva y Adán, contemplados por algunos textos como una especie de gemelos espirituales de estos últimos, aunque de origen oscuro. En este sentido, Samael y Lilith, como Adán y Eva en algunas interpretaciones cabalísticas, originariamente formarían parte de un ser completo, andrógino, que encarnaría la totalidad de las fuerzas dicotómicas, y que posteriormente se escindiría en dos personajes, masculino y femenino. En este sentido, es necesario resaltar que la Cábala establece una distinción entre el primer hombre/varón terrenal (Adam *rishon*) y el hombre primordial, celestial y mítico, que correspondería con este ser andrógino (Adam *qadmon*). Este último, cuya escisión en el lado masculino (Adán) y el femenino (Eva) podría ser una de las razones de la huida de Lilith en el *Zohar*, tiene su equivalente en otras descripciones del ser humano primordial en el pensamiento místico y religioso de distintas culturas, probablemente habiéndose retroalimentado unas de otras: así, esta entidad andrógina cabalística se correspondería con el Gayomard iraní, el hindú Purusha, el andrógino primordial platónico y el *anthropos* gnóstico (Hurwitz, 1999: 140).

Frente a la unión sagrada de los seres puros, debe existir otra impura que simbolice su anverso para preservar el equilibrio de fuerzas entre el bien y el mal. La representación de estas parejas paralelas Adán/Eva y Samael/Lilith constituye el reflejo de la organización bisexual del orden divino, encarnada por la unión sagrada de Yahvé y Shekhinah (Troiano, 2004: 87). La relación que mantienen y el papel que desempeña cada uno de ellos con respecto al orden divino remiten a mitos de otras culturas, como el de Ahrimán y la prostituta-demonio Jêh. En este marco, los mitos iraníes señalan a Ahrimán como un dios maligno, enfrentado a su gemelo Ahura

Mazdâ, encarnación del bien supremo. Una de las tretas de las que se sirve Ahrimán para corromper a los mortales es a través del sexo y la lujuria, utilizando para ello a la prostituta Jêh, una poderosa entidad maligna estrechamente vinculada a él. Ella fue la primera mujer de la creación, aunque al estar unida a Ahrimán adquiere unas connotaciones negativas que la incluirán en la genealogía de diablasas seductoras, convirtiéndola en la consorte o compañera del mal, en contraposición a la primera pareja completamente humana, Masye y Masyane, nacidos de Ahura Mazdâ y considerados los padres de la humanidad y herederos de la virtud divina.

Samael, en calidad de rey o príncipe demoníaco, asume el papel de caudillo de las huestes de ángeles rebeldes y es identificado en otras obras cabalísticas con Satán<sup>14</sup>. En el *Zohar* se le representa en tan estrecha relación con la serpiente, su instrumento y montura, que esta pasa a ser directamente asociada a Lilith. Si bien la serpiente actúa como vínculo o cadena de unión entre ellos, permitiendo que las emanaciones de ambos se mezclen y convirtiendo a la pareja en tríada primordial, es asimilada a la figura de Lilith hasta el punto que ella misma es definida como “serpiente tortuosa” (Troiano, 2004: 88). De este modo regresamos a la relación Lilith/Eva y a la simbología de la serpiente, si bien en este contexto individualidad del carácter de Lilith queda considerablemente minimizada para adoptar el rol de compañera.

No obstante, otro pasaje del *Zohar* presenta una versión distinta, en la que Lilith es un ser femenino, no específicamente humano, que contempla la creación de Adán y se une a él cuando todavía no es plenamente un hombre formado. Cuando al concluir el laborioso proceso de creación de Adán surge Eva a partir del cuerpo de él mismo,

---

<sup>14</sup> Etimológicamente, Samael significa “veneno de Dios”, pero también puede tratarse de una corrupción del nombre de la deidad siria *Shemal*. Al ostentar los títulos de “Satán” (“adversario”) y “príncipe de todos los Satanes”, se le identifica también con el ángel caído Lucifer (Graves, 2000: 103). Estos tres nombres, Samael, Satán y Lucifer, a menudo se entremezclan en los mitos hebreos, por lo que pueden llegar a ser considerados advocaciones de un mismo personaje, pese a que originariamente no lo fueran.

Lilith huye, bien por despecho, o bien por odio hacia la perfecta armonía de la pareja, y se convierte en enemiga de los hombres. Recupera el aspecto infanticida que presentaba en textos anteriores, matando a niños para dañar a sus padres; sin embargo, no hace ningún daño a Caín, a quien posteriormente se une, siendo él ya adulto, para engendrar “espíritus y demonios alados” (Marcos Casquero, 2009: 152). La descendencia de Lilith, masculina o femenina, recibirá el nombre genérico de *lilim*, si bien sus hijas pueden aparecer mencionadas también mediante el plural *liliths* con el fin de resaltar su sexo femenino y su procedencia genealógica.

En esta misma tradición se populariza la imagen de Lilith y sus hijas provocando sueños eróticos a sus víctimas para recoger su semen mientras ellos duermen, y de ese modo engendrar de ellos más criaturas demoníacas. El aspecto infértil que la oponía a Eva (por ser ella madre) ha desaparecido, aunque ambas siguen siendo personajes antitéticos entre sí: la madre de la humanidad frente a la madre de todos los demonios.

Hay otros textos de la Cábala en los que la doble Lilith adquiere una nueva compañera o advocación de sí misma: es llamada Na'amah, apodada “la dulce”, otra figura tentadora como ella, que se convertirá por medio de la tradición cabalística en el símbolo de la prostitución. Con respecto a esto, Marcos Casquero (2009: 156) señala, como posible trasfondo para esta creación, el hecho de que una esposa de Salomón respondiera a este nombre y fuera además adoradora del dios Móloc, al que en determinados rituales de culto solían sacrificársele niños pequeños. La poca simpatía que debía despertar una mujer como ella –perteneciente a una tribu extranjera, posiblemente ammonita, y además pagana- entre los israelitas podría haber sido, postula el autor, la razón principal de que se la relacionase directamente con la diablesa.



A raíz de las interpretaciones midrásticas, la figura de Lilith fue abriéndose camino a través del folclore hebreo hasta convertirse en un personaje de cierta relevancia en relatos y de carácter popular. Los rasgos que hasta este momento se le atribuyen no desaparecen en ningún momento, aunque la imagen que trasciende de ella es principalmente como paradigma de la lujuria. En muchas de estas narraciones aparece como una voluptuosa diablesa de larga melena que encarna todas las fantasías y todos los miedos emasculadores de los hombres a los que atrapa en sus redes.

A pesar de que en algunas historias aún sigue ligada a su matrimonio demoníaco (habitualmente como consorte de Asmodeo, a quien ayuda hábilmente a la consecución de sus fines), no es infrecuente que Lilith adopte una forma e identidad humanas para seducir a un mortal, a quien obliga a mantener su unión en absoluto secreto. Si dicha relación es descubierta, o si su amante decide abandonarla para casarse con otra mujer, su venganza recae de forma demoledora sobre él y sobre todos aquellos que le rodean, incluidos los propios hijos que hayan engendrado juntos. Como encarnación de la lujuria, muy pocos pueden resistirse al fatal influjo que Lilith ejerce, aunque se mantiene la idea de que es posible derrotarla mediante la magia, la oración o el uso de los amuletos angelicales.

Sin embargo, aunque la principal función que ocupa Lilith en la mayoría de estos relatos es la de seductora, existen también algunos de influencia oriental, en los que aparece caracterizada de manera muy similar a los genios, *ifrits* y *djinns* árabes, a los *dibbuk* hebreos o a los espíritus malignos asirios y babilónicos.

Un ejemplo es el cuento conocido como *El cabello en la leche*<sup>15</sup>. En él, Lilith adopta la forma de un largo cabello negro, introducido en el vaso de leche de una mujer

---

<sup>15</sup> Relato kurdo de tradición oral, recopilado por Zalman BAHARY en *Shishim Sippure Am*. Extraído de Marcos Casquero, 2009: 112.

parturienta, para acabar con la vida de ella y llevarse al recién nacido. La anciana comadrona, intuyendo el origen sobrenatural de ese extraño cabello, lo encierra en una vasija, de la que inmediatamente asoma la cabeza de una mujer con una melena negra tan larga que rebosa el frasco y se extiende por el suelo. Ya en su forma original, la criatura atrapada se identifica como Lilith y confiesa sus intenciones. Conjurando a los tres ángeles que la persiguieron cuando ella abandonó a Adán, la partera obliga a Lilith a jurar que ni ella ni ningún demonio harán daño jamás ni a la mujer ni al niño, y que ella incluso deberá servir y proteger a ambos durante tres años enteros. La diablesa acepta con tal de recobrar su libertad, cumpliendo fielmente el sagrado juramento.

Otros cuentos del folclore hebreo, que incorporan a Lilith o a alguno de sus descendientes femeninos como protagonistas, añaden nuevos elementos simbólicos e iconográficos de gran interés: en uno de ellos, el hogar de una de las hijas de la diablesa se encuentra en el interior de un árbol, referencia que nos recuerda a otros espíritus femeninos de diversas mitologías, como las dríades griegas y algunas entidades protectoras sumerias, y refuerza el paralelismo entre mujer y naturaleza.

En otro relato, la forma de acceder a Lilith es a través de un espejo que muestra la imagen de la caverna donde habita (la relación entre Lilith y el espejo también aparece en el *Zohar*). Tras mantener relaciones con sus diversos amantes en esa cueva, la diablesa despliega a su corrupta descendencia por el mundo, enseñándoles a utilizar los espejos como portales mágicos para desplazarse a donde deseen (Marcos Casquero, 2009: 205). La imagen del espejo, símbolo de vanidad, aparece ligado a múltiples personajes femeninos a lo largo de los siglos, convirtiéndose en un elemento más de la iconografía de sirenas, ninfas, *belles dames sans merci* y mujeres fatales.

La inquietante fascinación que Lilith despierta en los relatos populares judíos no será, sin embargo, tan habitual fuera del ámbito hebreo; su plena incorporación al universo literario y artístico de otras culturas se dará ya en una época bastante tardía.

La primera alusión que encontramos al respecto es en una pieza de teatro religioso alemán del siglo XV, escrita por el clérigo Dietrich Schernberg, sobre la controvertida figura de la Papisa Juana (*Frau Jutta*). En una de las escenas de la obra, se presenta a Lucifer presidiendo la corte infernal en compañía de otros demonios; entre ellos se encuentra una diablesa llamada *Lillis* (Lilith), a la que se identifica como abuela de Lucifer. Aunque su nombre aparezca alterado, es de suponer que Schernberg conocía su existencia y sabía que se trataba de un demonio, si bien no hay muestras de que conozca el resto de su leyenda; su función en la historia se limita a la de acompañamiento como parte del séquito infernal, sin mostrar unos rasgos claramente definidos.

Es a partir de Goethe cuando encontramos a Lilith, con conocimiento de su historia y origen, en la literatura no hebrea. Aunque de manera breve, aparece en la primera parte de *Fausto*, publicada en 1808, como una mujer de gran belleza y larga melena, a la que el protagonista mira cautivado:

FAUSTO: ¿Quién es esa?

MEFISTÓFELES: Mírala bien. Es Lilith.

FAUSTO: ¿Quién?

MEFISTÓFELES: La primera mujer de Adán. Guárdate de su larga cabellera, la única gala que luce. Cuando ella atrapa a un joven no lo suelta fácilmente.

Es importante señalar que ya en la segunda parte de *Fausto* (1831), se alude también a otras criaturas de naturaleza diabólica, muy similares en características a

Lilith: las Lamias, presentadas aquí como monstruos femeninos que adoptan la apariencia de mujeres para seducir a los hombres y luego alimentarse de ellos. Si bien tienen un origen distinto al de Lilith, es inevitable que las similitudes iconográficas entre ambas figuras se confundan hasta llegar a converger finalmente en uno solo, la unión entre la cultura griega y la hebrea en un mismo mito, otorgándole una nueva dimensión.

En esta línea, podemos determinar es que, desde sus inicios más arcaicos, Lilith ha sido una figura de evolución sincrética, que condensa en sí misma aspectos y matices muy complejos, heredados de distintas tradiciones y formas de pensamiento, y con rasgos de otros personajes mitológicos tanto previos a ella como coetáneos (la babilónica Istar, las cananeas Asherah<sup>16</sup> y Astoreth, etc.). Su pervivencia, por tanto, se debe a su capacidad para absorber como propias las características particulares de otras figuras femeninas, sin perder la esencia que la caracteriza y que la acompaña desde sus inicios, encumbrándola como una imagen caleidoscópica, híbrida, en la que se arremolinan la diablesa, la diosa y la humana, así como depredadoras, asesinas, brujas, rebeldes y seductoras.

---

<sup>16</sup> Shahrugh Husain (2006: 88-100) señala que los pueblos cananeos conquistados por los judíos siguieron adorando a Asherah, a quien convirtieron en consorte de Yahvé. Algunos textos del gnosticismo parodiaron esta idea de matrimonio "pagana", convirtiendo a Asherah en alegoría de Israel, y señalándola como una ramera que traicionaba a Yahvé, su esposo, tras seducirlo. Esta autora relaciona este mito directamente con Lilith.

### **3.2. La evolución literaria del mito**

Junto a Lilith encontramos otros personajes bíblicos y mitológicos que presentan evidentes similitudes. Según la crítica, el pensamiento cristiano clasifica a la mujer en función de su sexualidad, en tres modelos básicos: en primer lugar, como virgen, casta y asexual; seguidamente, como esposa y madre, entregada a un solo hombre (el marido); y, por último, como prostituta, cuya activa sexualidad se manifiesta en sus relaciones con varios hombres (Di Bennardo, 2009: 45). De este modo, es posible clasificar respectivamente, a María, Eva y Lilith como encarnaciones de estos modelos antagónicos. Las tres representan las distintas facetas de la sexualidad en el marco judeocristiano, pero al mismo tiempo remiten al aspecto trinitario de la Diosa Madre, fragmentada y desplazada por el imaginario patriarcal (Baring y Cashford, 2005). Frente a la compleja imagen de la Diosa, que permitiría abrazar sus distintos aspectos y contradicciones como parte esencial de una identidad femenina total, el orden androcéntrico optaría por la división para someter la sexualidad de las mujeres a partir del establecimiento de tipologías fuertemente diferenciadas y enfrentadas. Esta oposición arquetípica, fuertemente marcada por la dicotomía judeocristiana del bien y del mal, presenta los distintos aspectos de lo femenino como aparentemente irreconciliables entre sí, estableciendo las bases del conflicto de las mujeres en torno a cómo definir su propia sexualidad.

María se asocia indiscutiblemente con la imagen de Virgen, aunque también es madre y esposa; sin embargo, su principal papel es el de modelo de castidad femenina, por encima incluso de su estatus como madre de Dios (Eetessam, 2016: 165). Su representación, por tanto, alude a un ideal femenino asexuado y etéreo, inalcanzable para las mujeres. Eva, aunque en la Biblia pueda ser vinculada con el mal por su participación en la aparición del pecado original, es ante todo la esposa de Adán, pues

comparten el mismo destino, y la madre de la humanidad. En este sentido, Cirlot (2007: 207) establece que María es la “madre de las almas”, madre espiritual, en oposición a Eva, que es la “madre de todas las cosas”, en su aspecto más material. A este concepto podríamos añadir una tercera vertiente, la de Lilith como “madre del mal” o reelaboración de la *Madre Terrible* pagana, encarnando el aspecto más mortífero de las antiguas diosas-madre para resaltar la oposición de fuerzas antagónicas ligadas al imaginario femenino (Bril, 1981: 45).

Junto a Lilith, otras mujeres bíblicas entrarían en este arquetipo de la ramera o mujer perversa, si bien en algunos casos específicos, como María Magdalena o la cortesana Thais, encarnarían el motivo de la prostituta arrepentida. A pesar de su hipersexualización, no se englobarían, por lo tanto, en la misma clasificación que Lilith, sino que oscilarían entre este arquetipo y el de Eva, puesto que en ellas hay remordimiento y posteriormente redención, evidenciando que la prostituta, en el pensamiento cristiano, puede ser salvada si pide perdón por sus actos y renuncia a la satisfacción carnal, mientras que la diablesa no presenta en ninguna de sus descripciones un deseo de absolución. Especialmente, María Magdalena, incluso más que Eva, encarnaría el sometimiento de la sexualidad de la mujer en el cristianismo, al ser ella quien utiliza sus propios cabellos para limpiar los pies a Cristo, como símbolo de lo tradicionalmente femenino humillado ante el varón (Eetessam, 2016: 167). En contraposición al carácter irredento de Lilith, este modelo de sumisión encarnado en la figura de María Magdalena, como prostituta arrepentida, se convertiría, a través de sus representaciones literarias y plásticas heredadas del pensamiento cristiano, en un símbolo de la disponibilidad del cuerpo femenino frente a la mirada masculina, una especie de “comodidad sexual, inofensiva e higiénica, que además no presenta el reto de una personalidad definida” (Haskins, 1996: 380).

Más cercanas a Lilith en cuanto a la fatalidad de sus acciones para los hombres, la fuerza de su carácter e incluso por cierta inclinación a la violencia o la destrucción, serían las también bíblicas Salomé, Dalila, Jezabel o Judit. Estas figuras se convertirán en la literatura posterior en los rostros vivos del tópico de la *femme fatale* debido a sus capacidades como seductoras, pero también por la amenaza que representan al poder masculino; todas ellas encarnan la muerte, la mutilación o la castración del varón que se deja arrastrar por sus encantos. Especialmente en relación a Salomé y Judit, la proyección simbólica de las figuras de Herodes y de Holofernes, como representación de las autoridades patriarcales que sucumben ante las respectivas seductoras, “sitúan los episodios de la decapitación de Juan el Bautista y del propio Holofernes como una metáfora literaria sobre los peligros de las malas artes femeninas” (Beteta, 2016: 86).

Particularmente en la figura de Jezabel, de origen cananeo, adoradora de Baal y considerada culpable de extender “la fornicación y la hechicería” por la tierra de Israel (Castellanos, 2008: 22) aparece una vez más la encarnación de la otredad temida y odiada en la figura de una mujer, como ocurría con el mito de Medea o con la reelaboración mítica de Na’amah, resaltando su carácter extranjero para evidenciar la perversidad de su conducta y su relación con la hechicería y con saberes y prácticas aborrecibles para el mundo civilizado. La historia de Jezabel, quien recibe un castigo ejemplar por sus acciones, en el que se manifiesta el profundo desprecio de las sociedades patriarcales por este tipo de figuras femeninas, puede interpretarse como una advertencia hacia los israelitas para no desposar a mujeres extranjeras, estigmatizando de nuevo el culto a las deidades cananeas.

En el caso de Judit, su actuación se encuentra justificada por su lealtad patriótica al pueblo de Israel. Según el *Libro de Judit*, al encontrarse su ciudad sitiada por el ejército del general Holofernes, y sabiéndose la protagonista deseada por él, lo seduce

y le corta la cabeza mientras duerme, obteniendo de este modo la victoria para Israel. Su sangrienta acción es contemplada como un acto de patriotismo y de absoluta fidelidad a su pueblo y a su fe. Una historia similar, e igualmente escabrosa, se encuentra en otro pasaje del Antiguo Testamento, el *Cántico de Débora* (Jueces, 4-5), en el que la profetisa de tal nombre anuncia que la victoria de los israelitas sobre los cananeos llegará a manos de una mujer. El vaticinio se cumple cuando el comandante de las fuerzas cananeas, Sísara, es invitado por Yael, una mujer nómada, a su tienda. Tras agasajarlo con su hospitalidad, y mientras él está dormido, Yael lo asesina clavándole en la sien una de las estacas que sostienen la tienda (Lerner, 1990: 248). No obstante, pese a que también existen textos y representaciones plásticas sobre este hecho, la narración que más ha trascendido en la literatura y la iconografía posterior, convirtiéndose en un símbolo de patriotismo y de fuerza femenina, es la de Judit. Además, es en la historia de esta última, más que en la de Yael, donde aparece la seducción como un elemento clave para la consecución de los objetivos de la protagonista, enlazando con las características habituales en el arquetipo de las seductoras fatales.

Además de los equivalentes cristianos, la mitología clásica ha presentado su propio repertorio de mujeres perversas, algunas de las cuales se han asociado rápidamente a la imagen de Lilith, convirtiéndose en advocaciones suyas bajo diversos nombres y apariencias (Bril, 1981: 76). Como veíamos al inicio de este estudio, Cirlot establece un paralelismo entre la diablesa hebrea y la diosa griega Hécate en su *Diccionario de símbolos*, dado el carácter implacable atribuido a ambas, y la relación que mantienen con los amuletos y los partos. En ambos casos, la asociación con lo femenino, lo lunar y la oscuridad las transforma en seres temibles para la mentalidad androcéntrica. Igualmente, Lilith presenta diversos elementos en común con Medea,



no solo por el carácter seductor que comparten, sino por su predisposición a la violencia y a la venganza, y por el aspecto infanticida atribuido a ambas. En algunos relatos hebreos se repite un patrón similar a la historia de Medea, siendo Lilith abandonada por alguno de sus amantes, quien decide casarse con una mujer que sí responda al modelo estipulado, y provocando que la diablesa decida desatar su venganza, no solo sobre el responsable del abandono, sino contra todos los que le rodean (Bornay, 2001: 166). El paralelismo entre estas narraciones de Lilith y Medea se engloba dentro de la mentalidad patriarcal en la que la figura de la amante, prostituta o concubina representa el placer sexual y la atracción frente al ideal de la esposa legítima, enfrentando a ambas imágenes femeninas en un triángulo de deseo en el que una es el opuesto irreconciliable de la otra. En este triángulo, el abandono de la amante, vista como objeto de deseo, pero también de rechazo, significa el regreso al orden natural y al deber reproductivo del matrimonio (Weschler, 1988: 439).

Además de las hechiceras y seductoras, existen importantes similitudes entre la figura de Lilith y las mujeres-monstruo de la mitología griega, enlazadas sobre todo a raíz de los rasgos animales que se atribuyen a la diablesa judeocristiana. La animalización femenina, reminiscencia del primitivo culto a la Diosa Madre, (Husain, 2006: 18), relaciona a Lilith con arpías, sirenas, Erinias, serpientes y demás criaturas femeninas dotadas de alas, escamas, garras o incluso espolones. De todos los monstruos del imaginario griego, el más se ha asociado a Lilith es Lamia, aunque también se la identifica a menudo con la empusa, que puede aparecer representada como hija de Hécate o de la propia Lilith. La representación iconográfica de Lamia como mujer-serpiente, similar a las representaciones de Lilith en el imaginario judeocristiano, contribuye a la asimilación de ambas figuras como equivalentes una de la otra, así como perpetuadoras de una genealogía espíritus femeninos devoradores.

Consideradas ambas como seres híbridos entre la monstruosidad y la feminidad, asesinas de niños y acechadoras nocturnas, su unión en la literatura posterior continuará reforzando la asociación de la naturaleza femenina con las serpientes, la sexualidad excesiva y desmedida y la caracterización del monstruo femenino como una manifestación extrema de la “mujer antimadre” (Beteta, 2016: 76). Lamia también será relacionada, como Lilith, con la imagen de la diosa Lamasthtû, promoviendo la identificación de estas figuras de la Antigüedad, desde sus antecedentes griegos, mesopotámicos y asirios, con monstruos y brujas devoradoras y secuestradoras de niños de diversas culturas occidentales. La encarnación de los miedos universales que estos personajes femeninos representan con respecto a la castración, la descendencia ilegítima, los riesgos del embarazo, la muerte y las relaciones madre-hijo podrá rastrearse a través de referencias literarias bizantinas, eslavas y románicas (Blair, 2009: 29).

Teniendo en cuenta además los antecedentes de discriminación de la mujer clásica y judeocristiana, podemos suponer los negativos prejuicios que los Padres de la Iglesia occidental mostraron acerca de la condición femenina en la Edad Media. En este marco, los teólogos medievales explicaron la mitología de un modo alegórico, no simbólico, con el fin de desacreditarla y convertir en demonios a los antiguos dioses y diosas (Eetessam, 2016: 42). No obstante, según indica Yolanda Beteta, el mito de Lilith, pese a su fuerte presencia en el imaginario judío, parece haber perdido relevancia en la representación misógina de las mujeres en el cristianismo medieval, frente la imagen de la Eva bíblica, que retomará su faceta de culpabilidad. Es ella quien, a través del episodio de la manzana, representa la caída en desgracia de la humanidad, reuniendo en sí misma lo irracional, la corporalidad, la impureza, la oralidad y el ansia. De esta manera, el discurso androcéntrico a lo largo de la Edad

Media se edificará principalmente sobre la idea del pecado original de Eva (Beteta, 2016: 79). Se generaliza la imagen de la mujer como *instrumentum diaboli*, hija de Eva y tentadora del hombre; su única excepción, y modelo de perfección a seguir, es la figura de la Virgen María. Así, las mujeres medievales son consideradas a menudo corruptoras, brujas, “malas mujeres”, y encarnación de todos los vicios y pecados.

Diversos tratados desde los albores de la época medieval describen a toda una suerte de hechiceras, poseídas, diablasas y mujeres satánicas que actúan no tanto por maldad propia, sino como canal a través del cual el diablo ejerce su poder. El monstruo, el diablo y la mujer se encuentran para constituir una poderosa unidad, cuyos múltiples y variados retratos manifiestan un gusto obsesivo por este tipo de representaciones (Kappler, 2004: 282). San Agustín sienta las bases del “pacto diabólico” entre la bruja y el diablo, a través del cual el demonio puede adoptar una forma física tangible y mantener relaciones sexuales con mujeres. Asimismo, Santo Tomás de Aquino asegura en la *Suma Teológica* que las mujeres pueden engendrar hijos del propio diablo (Beteta, 2016: 104-105). Además de los tratados de brujería y demonología, perviven una serie de relatos y ciclos narrativos donde aparecen personajes femeninos específicamente entroncados con el paganismo y la magia, y por lo tanto asociados a connotaciones diabólicas (la hechicera Morgana Le Fay, emparentada con el rey Arturo, o la seductora Dahut, hija del rey Gradlon). Se trata, una vez más, de la deslegitimación femenina por parte de una sociedad patriarcal, así como de una reforzada justificación de la necesidad de controlar la sexualidad de las mujeres a base de demonizar a todas aquellas que no se atengan al rol establecido. Señala Yolanda Beteta:

En la Edad Media el monstruo femenino se diluye en una imagería demonológica que asocia la transgresión femenina con las figuras de las

brujas, hechiceras, Amazonas y súcubos en un contexto marcado por la fragmentación de la Iglesia y la Querrela de las Mujeres. La autoría masculina determina los límites de la transgresión calificando la naturaleza femenina como “demoníaca”, “impura” y “peligrosa” (Beteta, 2016: 89).

Incluso en su papel de desposada, la mujer sigue presentando características sumamente negativas, y solo la sumisión al marido y al padre parece limar un poco estos defectos. No obstante, la literatura de la época presenta y justifica la figura de la mujer como herramienta del mal incluso aunque carezca de poderes sobrenaturales. Obras como los *fabliaux* medievales o las adaptaciones teatrales de carácter religioso aparecen plagados del tópico de “malas mujeres”, algunas de las cuales son así por naturaleza, mientras que otras, según el motivo iconográfico de la época, cargan a costas al mismo Diablo. Tanto en los tratados medievales como en la tradición popular se propaga la unión simbólica entre la mujer y la serpiente, ambas portadoras y mensajeras del mal, introduciéndose también la imagen del basilisco, capaz de matar con la mirada, para relacionarlo con el elemento femenino y con los ecos del mito clásico de Medusa. Junto a estas consideraciones de la maldad femenina, el pensamiento androcéntrico de la Edad Media no se conforma con definir a las mujeres exaltando su parte más salvaje e irracional, sino que difunde la creencia, ya plasmada por Platón, de que un animal vivo y hambriento habita en las entrañas femeninas, concretamente en su útero. Esta idea continuaría legitimando la visión de las mujeres como seres instintivos e irracionales, enlazando posteriormente con los conceptos del furor uterino y la histeria femenina (Beteta, 2016: 100).

En sus estudios sobre la situación de las mujeres en la Edad Media, algunos autores señalan como única forma de liberación del yugo masculino la consagración de la mujer a su propia virginidad y a una vida piadosa y religiosa (Bertini, 1991: 12).

De esta manera, se irá conformando un anti-tipo de mujer que se opone a toda encarnación de religiosidad, virginidad, obediencia, fidelidad y sumisión marital. Mientras que el ideal de mujer se aleja cada vez más de la realidad, su antítesis de mujer fatal *avant la lettre* empieza a adquirir una gran cantidad de nuevas formas.

Al margen del elemento sobrenatural ligado a las brujas y el Diablo, que indudablemente supone una evolución del tópico de la perversidad femenina, es en la literatura del Amor Cortés trovadoresco donde encontraremos otro gran motivo que permitirá enraizar con la creación literaria posterior de la mujer fatal. La lírica cortés medieval, en apariencia, nos presenta una imagen bien distinta al objeto de nuestro análisis: el trovador, en una relación de imitación feudo-vasallática, se dirige a una dama completamente idealizada, situada en la cumbre de la jerarquía social, que encarna la belleza y la perfección y que se mantiene distante y altiva con respecto al amado.

No obstante, en su queja amorosa, el trovador establece una serie de tópicos en relación con la amada que se asociarán más adelante al motivo de la mujer fatal. Uno de los más destacables es el concepto de la *militia amoris*, es decir, el amor como batalla o pugna entre los amantes. La relación con la amada no está exenta de sufrimiento, y a veces llega hasta tal punto que el poeta llega a desear o a intuir la muerte por amor, ya sea porque él se quite la vida o porque ella le cause la muerte. Este tema evolucionará en la literatura posterior, convirtiendo a la mujer fatal en una vorágine de destrucción y autodestrucción que solo puede concluir de forma trágica, ya sea con su propia muerte o con la del amante o los amantes.

Desde Propertio hasta Chrétien de Troyes, los ojos son la guía del amor (*oculi sont in amore duces*); aluden al primer contacto visual entre los amantes, a la belleza que traspasa al enamorado como una flecha, e incluso al poder homicida de la mirada

de la dama (Verdon, 2008: 120). Los ojos, como fuerza de encantamiento, como símbolo enigmático y atracción fatal para el enamorado, cobrarán una gran importancia en la configuración definitiva del arquetipo. La mirada letal de la Gorgona regresa, menos revestida de horror, pero igualmente portadora de fatalidad para el varón.

Un último motivo recurrente, heredado de la tradición trovadoresca, será el de la *cárcel de amor*: el enamorado se encuentra atrapado por ella, humillado en muchos casos. La mujer se convierte en la guardiana de su prisión, de la que él no puede escapar, y a veces se muestra despiadada con él. El tópico cortés alude a una forma metafórica e hiperbólica para demostrar el esfuerzo realizado por el poeta en aras de su amor, pero la evolución del tema conducirá siglos después a una visión mucho menos figurativa, en la que la relación del amante con la mujer raya en una dependencia casi patológica, carcelaria y de marcados elementos sádicos y masoquistas, que encontrarán su auge en la literatura de *fin de siècle*.

La literatura de épocas posteriores a la Edad Media abandonará la idea de la dama ideal e inalcanzable de la poesía de trovadores, pero no estos tópicos literarios mencionados, los cuales evolucionarán hasta integrarse plenamente en la figura de la mujer fatal, cuya configuración definitiva, y su auge literario y artístico, nos llegarán a partir del siglo XIX. Después de la Edad Media, el canon erótico/amoroso femenino continuará en el Renacimiento con la dicotomía de la mujer idealizada y angelical frente a la mujer de carácter disoluto o prostituta. Entre los muchos nombres y epítetos que la literatura medieval otorga a la dama, uno de ellos se elevará sobre los otros, tendiendo puentes hacia una concepción aún más morbosa, misógina y oscura: el de la *belle dame sans merci*, la dama despiadada, monstruosamente bella, que conduce a su enamorado hacia la muerte y la locura.

El Romanticismo, con su atracción por la irracionalidad, reivindica por primera vez la estética de todo aquello que resulte doloroso o terrible, defendiendo el horror como elemento propio e indesligable de la belleza (Praz, 1999: 69). Algunos autores sitúan como iniciador de este culto a la belleza del horror a Percy Shelley, con su poema *On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery* (1819). En él, la Gorgona Medusa se convierte en el paradigma de esta belleza turbia e inquietante, profundamente angustiada, que produce rechazo y al mismo tiempo atrae con una fuerza irresistible. A través de este concepto podemos definir el ideal de belleza de lo que será la mujer fatal, ya sea o no de naturaleza demostradamente sobrenatural: es la personificación del peligro y la atracción irracional, la voluptuosidad y la sensualidad de lo terrible, la pulsión salvaje y animal contra la que resulta casi imposible luchar.

Otra obra clave –aunque anterior a Shelley- de este gusto por lo tétrico y lo macabro es la novela gótica *El monje*, de Matthew Gregory Lewis, escrita en 1796. En ella, la antagonista femenina, Matilde, presenta similitudes con Medea, Lilith o Circe por su porte enigmático, su carácter demoníaco y sus dotes de hechicera (Praz, 1999: 354), en contraposición al otro gran arquetipo femenino que aparece en la obra: la inocente, casta y pasiva Antonia, que terminará convirtiéndose en víctima. Matilde se alza como antecesora de todas las mujeres fatales de la literatura posterior, mostrándose como una letal *instrumentum diaboli* que seduce y corrompe al joven (y hasta entonces virtuoso) monje Ambrosio, guiándolo por su particular descenso a los infiernos hasta concluir en el ineludible final trágico (Eetesam, 2009: 236).

La relación de Lilith con la corrupción moral del hombre y la fatalidad es puesta en relieve en el texto poético-filosófico *La fin de Satan*, de Victor Hugo, perteneciente a una trilogía de volúmenes en los que se abordan, respectivamente, la historia de la humanidad, la del mal y la de Dios. Aunque Hugo comenzó la redacción de este libro

en 1854, no aparecería publicado hasta 1886, un año después de su muerte (Marcos Casquero, 2009: 240). En este texto, Lilith desempeña un papel fundamental, en el que se retoman rasgos heredados de la tradición judía, como su nacimiento anterior a Eva, su repudio por parte de Adán y su transformación en demonio nocturno, su autor introduce nuevos rasgos que la conectan con la genealogía de diosas y monstruos de la que partíamos en páginas anteriores, así como con los tópicos románticos en torno a la fatalidad del destino, la seducción de las fuerzas malignas y el cuestionamiento sobre el origen del mal y su posible absolución.

Esta Lilith es creada por Satán, no por Dios, con el fin de tentar a Adán y provocar su caída. Se la identifica con Isis como personificación de la *Ananke* griega, la Necesidad o Fatalidad: el concepto de que el hombre es únicamente la víctima de un poder invisible que dirige su destino. Esta Lilith-Isis posee, además de su faceta seductora, capacidades oraculares que la asocian con la imagen de las sibilas; asimismo, para reforzar la degradación de su carácter, Hugo le atribuye relaciones incestuosas con su propio progenitor demoníaco. La misión de esta figura no es otra que la total destrucción del orden divino, la oposición más extrema a Dios a través de la seducción y la corrupción de los hombres. Frente al tema recurrente en la literatura decimonónica sobre la posibilidad de redención de Satán, de cuya propia esencia maligna emerge finalmente la esencia liberadora, esta Lilith, como personificación de la Fatalidad, es condenada simplemente a la destrucción a manos del ángel/doncella *Libertad* para restituir el orden (Marcos Casquero, 2009: 245).

Con respecto a esta temática de la redención, presente tanto el mito como en la literatura, es evidente la diferencia de tratamiento que reciben los protagonistas rebeldes en base a su género. Mario Praz señala que, a partir de *El paraíso perdido* de Milton –obra que habría influido a Hugo a la hora de escribir *La fin de Satan-*,



comienza a instaurarse el motivo artístico y literario del “rebelde indómito”, que los románticos trasformarán en una auténtica fascinación por el ángel caído debido su carácter insurrecto. Lucifer/Satán, asimilado en una única figura, se convierte en un héroe romántico de decadente belleza y ojos tristes, trágico en la derrota sufrida ante Dios (“that strife was not inglorious, though th’event was dire”), pero en ningún momento arrepentido de sus acciones (Praz, 1999:120).

Autores como Blake, Schiller, Byron o Percy Shelley defienden esta figura insubordinada y noble, enfrentada a un Dios triunfalista que impone su ley sin clemencia. El personaje de Milton, sublimado por la teoría romántica, dará origen a una serie de proscritos trágicos y majestuosamente patéticos, admirados por el espíritu de una época en la que la exaltación de la libertad convierte en héroes a parias y marginados que se oponen a la sociedad en la que viven. Con el final del Romanticismo, esta imagen se mantendrá, alcanzando una nueva intensidad con el retrato que esboza de él Baudelaire, en el que se establece un marcado ideal de belleza y valores masculinos (Torrent, 1995: 63). Este Lucifer prometeico rechaza la imposición de un Dios inflexible, entregándose a una rebeldía en la que también tienen cabida la sensualidad, la ironía, la belleza y, por encima de todo, la individualidad.

Sin embargo, pese a sus similitudes con rebelde luciferino, la imagen de Lilith quedará fuera de esta exaltación romántica y finisecular del héroe maldito y marginal contra el orden divino. El final de la diablesa en el texto de Victor Hugo resulta un ejemplo preciso de esta desigualdad: condenada a desintegrarse en un grito colérico, sin la oportunidad de redención que se ofrece a su creador/amante. La mujer que intenta equipararse al varón transgrede los límites establecidos por el patriarcado; su insubordinación es fruto de su propia irracionalidad e inclinación al mal. En este contexto, mientras que el ángel caído se convierte en un noble y melancólico proscrito,

Lilith, en lugar de devenir otro icono de rebeldía romántica, continuará, salvo algunas excepciones, encorsetada en su papel de seductora vampírica o demoníaca y mujer fatal.

Continuando con la evolución del mito, los poemas de Keats *Lamia* y *La belle dame sans merci* suponen un importante impulso al arquetipo de mujer fatal y a su identificación con Lilith y su genealogía monstruosa. El primero de estos poemas, escrito en 1819, representa la síntesis entre la belleza siniestra y atormentada del romanticismo y los rasgos característicos de la mujer-monstruo, vampírica y serpentina. En la descripción que se hace de ella, desde su primera aparición, queda revelada la maldición que la acompaña, señalándola como una criatura feérica o demoníaca, si bien de indudable belleza.

Y del lado del arco iris, teñida de desdichas,  
parecía, al mismo tiempo, una sufriente dama élfica,  
una amante del demonio, o el demonio mismo.  
(...)  
Arrebatada, levantó su cabeza de Circe,  
ruborizada, casi morada, y en rápido balbuceo afirmó:  
yo era una mujer, déjame tener una vez más  
la forma y el encanto de mujer que una vez tuve.  
Amo a un joven de Corinto. ¡Oh, que felicidad!  
Devuélveme mi silueta humana, y llévame con él.  
Inclínate, Hermes, déjame soplar sobre tu frente,  
y verás a tu dulce ninfa (Keats, 1978: 28).

Este texto supone el redescubrimiento del mito de Lamia a través de las fuentes clásicas, reelaborando la imagen de la lamia o empusa referida por el relato de Filóstrato, que presenta atributos muy similares a los de Lilith, incluida la utilización del nombre como palabra mágica de poder. En el poema de Keats, una Lamia seductora, tan atormentada como engañosa, muestra al dios Hermes su doble naturaleza, relatándole su transformación y su idilio con un joven llamado Licio. El retrato que el poeta esboza de ella resulta, sin embargo, más ambivalente que sus antecedentes clásicos. La construcción de Lamia aparece dividida, por una parte, entre la sublimación y la idealización románticas, que la convertirían en víctima trágica, comparándola con otras imágenes mitológicas como Proserpina/Perséfone y Ariadna y, por otro lado, con el motivo de la *femme fatale* y la hechicera Circe, puesto que es ella misma quien acarrea la perdición a los que la rodean. Las distintas lecturas críticas del poema coinciden en que Lamia representa el principio de la seducción y el propio dilema del poeta entre la parte irracional e imaginativa de su psique frente a la racional, pero no hay una resolución clara con respecto a si se trata de una figura intencionadamente malévola, o simplemente arrastrada por su maldición (Luczyńska-Holdys, 2013: 63).

Pese a las contradicciones que Keats personifica en su Lamia, esta figura se convertirá a partir de este momento en un referente literario de mujer maldita, oscura, cuya existencia supone una ruptura con el orden natural del mundo, al mismo tiempo que su carácter sibilino contribuirá una vez más a corroborar el vínculo entre mujer y serpiente que se ha trazado una y otra vez en el imaginario colectivo desde el mundo antiguo. Igualmente, este renovado interés por la imagen de Lamia/Lilith supone el apogeo literario y artístico de la asociación de la mujer con el bestialismo, que aparecerá recurrentemente a lo largo de todo el siglo XIX. Incluso ya en el ocaso de

estas manifestaciones artísticas, a principios del siglo XX, todavía aparecieron algunas obras que volvían a insistir sobre el mismo tema, como el poema *The Avenging Spirit* de Arthur Symons, que identifica a Lilith y a Lamia como madre e hija, símbolos ambas de perversidad, unidas en una sola (Dijkstra, 1994: 308):

Porque en tu cuerpo está el inexorable  
aguijón de la serpiente, hecho de deseo sibilino.  
El deseo que sentía hacia Lilith, cuyo extraño encanto  
que envolvía al hombre le hacía respirar  
los aromas que no eran mortales ni dañinos,  
pero que podían serlo cuando la sangre que se mezclaba con el fango  
propagaba la maldad. Tú, la insensible  
bestia del desierto, donde la raíz y la zarza  
se confunden, cuyos secretos ningún hombre conoce,  
selvas y bosques, lujuria y cólera del león.

Junto a la imagen de la lamia, cuya evolución continuará hasta fundirse no ya únicamente con la figura de Lilith, sino también con la vampiresa, resulta esencial mencionar el otro poema de Keats al que se aludía previamente, *La belle dame sans merci*, ya que constituye nuestro otro nexo de unión con la construcción del arquetipo. En este texto se retoma el motivo literario, heredado desde la tradición medieval, de la dama sobrenatural o fuertemente idealizada, que tiene el poder de causar la muerte de sus pretendientes. Keats, siguiendo este tópico, retrata a una mujer de aspecto salvaje y belleza sobrenatural que, años después, se convertirá en un icono de la pintura prerrafaelita (Bornay, 2001: 228). La popularización de la imagen de la *belle dame sans merci* poblará las representaciones artísticas y literarias de mujeres crueles y

perversas, a menudo recreándose en su propia belleza, a cuyos pies yacen, muertos, agonizantes o postrados en un estado de adoración letal, caballeros y héroes masculinos atrapados en sus redes.

En la balada de Keats, la ardua travesía de un caballero febril y desolado lo lleva a encontrarse con esta dama de origen posiblemente feérico, descrita como una gran belleza de cabellos largos, “pies ligeros” y “mirada salvaje”. El protagonista la monta en su caballo y prosigue el viaje mientras ella canta, en una extraña lengua, lo que parece un conjuro o palabras de amor. Tras haber acampado en una gruta, seducido por la misteriosa mujer, el caballero se queda dormido. Durante su sueño lo asaltan terribles imágenes de reyes, príncipes y guerreros pálidos y demacrados, que le advierten de la suerte que comparten con él, habiendo caído todos ellos en las redes de la dama: “La Belle Dame sans merci / hath thee in thrall!”.

Aunque Keats no haga ninguna referencia específica a que la mujer atrape al protagonista con su cabellera, se hará recurrente en las obras pictóricas del mismo título la imagen de la dama o criatura feérica aprisionando o “encarcelando” al hombre con su pelo, a través de la imaginación de pintores como Dante Gabriel Rossetti o John William Waterhouse. Bornay (2001), que recoge las principales aportaciones plásticas a la representación de este motivo, apunta en su estudio que esta interpretación literal del cabello estrangulador pueda deberse a una síntesis entre el poema de Keats y el diálogo de Goethe en el que Mefistófeles previene a Fausto acerca de la cautivadora melena de Lilith.

Como podemos comprobar, en estos dos textos de Keats se anticipa el renovado papel de la mujer en la literatura de los años posteriores, así como los elementos con los que de nuevo se enlaza la imagen de Lilith, la cual se convierte en una figura habitual en las manifestaciones artísticas y literarias de *fin de siècle*. Su historia, según

el mito judeocristiano, hará que la mentalidad de la época la reconozca como encarnación de todo lo maligno: de la destrucción, la seducción, la lujuria y la primigenia forma femenina. Lilith es representada como mujer y como monstruo, como criatura terrible y poderosa, temida, fascinante y siempre dual. Junto a los autores mencionados anteriormente, como Goethe, Keats o Symon, las alusiones a su figura se manifiestan en los textos de muy diversos escritores.

No obstante, frente a la consagración artística y literaria de Lilith como paradigma de la *femme fatale*, cabe destacar la visión ligeramente diferente que ofrece Ada Langworthy Collier en su poema narrativo *Lilith. The legend of the first woman* (1885). Aunque mantiene algunos de los motivos literarios y estéticos que caracterizan de forma recurrente a la diablesa, la obra de Langworthy Collier, como ella misma expone en el prefacio, no sigue de forma totalmente fiel el mito original, sino que propone una visión más amable y humanizada de la figura de Lilith. En sus inicios es presentada como igual a Adán, negándose a comportarse como una sierva y sintiéndose poco respetada por su compañero, por lo que ella misma toma la decisión de marcharse: “sin miedo, libre; exiliada, pero aún y siempre una princesa” (Langworthy Collier, 1885: 22). En su exilio se convertirá en amante del ángel caído Eblis, nombre que la tradición árabe utiliza para designar a Satán. Condenada a la esterilidad por su huida, Lilith se debate entre su frustración por no poder engendrar y su orgullo, siendo incapaz de someterse a Adán pese a sus deseos de ser madre. A lo largo del poema, contemplará desde lejos cómo este y Eva tienen a su primer hijo, a quien ella visita en secreto para acariciar y cantarle nanas, hasta que, llevada por su desesperación, termine raptándolo. Al mostrarle Eblis que la criatura morirá algún día, pues ni siquiera él tiene el poder de detener a la muerte, y apenada por el dolor de Eva, Lilith termina devolviendo a la criatura. Cuando, tiempo después, el niño enferma y muere, la diablesa se presenta de

nuevo ante la afligida madre, que la reconoce como el ángel que le devolvió a su hijo. Tras consolar a Eva y vaticinarle que tendrá más hijos, Lilith regresa de nuevo al mundo de las sombras.

La autora, además, vincula etimológicamente el nombre de la diablesa al término inglés *lullaby*, que designa a las canciones de cuna. La propia Lilith, al final del poema, encontrará consuelo a su eterna maldición a través de las nanas entonadas junto a la cuna de los recién nacidos, en las que pervivirá su recuerdo. El poema de Ada Langworthy Collier resulta particularmente interesante en un contexto en el que la imagen de Lilith y las figuras femeninas asociadas a ella representan el paradigma de la sexualidad y el mal. Aunque mantiene la imagen rebelde y orgullosa del personaje original, su estatus de reina demoníaca a través de su unión con Eblis, y el motivo de raptar a recién nacidos, la diablesa de Collier aparece “rebautizada” por el deseo de la maternidad, que supondría una forma de redención moral frente a su popularizada imagen como el lado oscuro de la feminidad. A pesar de que esta versión de Lilith continúa inserta en el discurso patriarcal en el que la única forma de redención y autorrealización de las mujeres parece ser la maternidad, cabe destacar como elemento transgresor la relación que se establece en el poema entre Lilith y Eva. Pese a que ambas encarnan los dos principales arquetipos enfrentados, Lilith es capaz de sentir empatía e incluso afecto por la otra mujer, idea que se prolongará en posteriores reelaboraciones feministas del mito a partir del siglo XX.

Una de las representaciones más icónicas de Lilith con respecto a su imagen de inmortal seductora es el doble retrato, poético y pictórico, que ofrece de ella Dante Gabriel Rossetti, reuniendo los elementos esenciales que la entronizan como base arquetípica de las mujeres fatales, en la que confluyen el miedo y el deseo masculinos con respecto a la sexualidad femenina. Se trata de su soneto *Body's beauty* (1870), en

el que describe las principales características físicas y psicológicas de la diablesa como una verdadera –y la primera- mujer fatal (Marcos Casquero, 2009: 250), y que compuso para acompañar la exposición de su cuadro *Lady Lilith*:

De la primera esposa de Adán, Lilith, se cuenta  
(la bruja a la que amó antes del regalo de Eva),  
que su dulce lengua era capaz de mentir antes que la serpiente,  
y que el primer oro fue su rubia cabellera.  
Y permanece sentada, joven mientras la tierra envejece,  
y, sutilmente contemplativa de sí misma  
lleva a los hombres a contemplar la brillante telaraña que teje,  
hasta atrapar en ella el corazón, el cuerpo y la vida.  
La rosa y la amapola son sus flores, ¿dónde  
puede hallarse, oh Lilith, a alguien a quien tu perfume  
y tus suaves besos y tu dulce sueño no puedan doblegar?  
¡Ay! Tan pronto como los ojos de un joven hayan ardido en los tuyos,  
lo invade tu hechizo, su erguido cuello se dobla,  
y uno de tus dorados cabellos le estrangula el corazón<sup>17</sup>.

En el texto, Lilith, señalada como la “bruja” frente a Eva, a la que se contempla como un regalo o don divino, se presenta como una mujer engañosa, de belleza atemporal, acompañada de una simbología concreta: la lengua de serpiente, el perfume de las flores que emplea para atraer a sus víctimas, sirviéndose del poder cautivador de la rosa y del narcótico de la amapola, que en ocasiones también simboliza la muerte

---

<sup>17</sup> Rossetti en la edición de McGann, 2003: 161-162. La traducción es propia.



(Bornay, 2001: 371); la red que teje para atrapar a los hombres, y finalmente el cabello dorado que utiliza para “estrangular” su corazón. Perfectamente acorde con la imagen plasmada en el poema, el cuadro de Rossetti muestra a una Lilith de ojos verdes rasgados y vestida de una forma un tanto anacrónica, que se sienta rodeada de flores de aspecto exuberante. En una mano sostiene un espejo en el que contempla su propia belleza con una sonrisa enigmática; con la otra se peina su larga melena ondulada, de un dorado rojizo. Junto al símbolo del espejo, que ya mencionábamos en otros textos previos, la presencia de las flores y el peine recuerda a otras imágenes pictóricas del arte prerrafaelita, relacionadas con ninfas, sirenas y con la *Belle Dame Sans Merci*.

En relación con la importancia iconográfica que se otorga a la cabellera, desde los inicios del mito de Lilith hasta las mujeres fatales de fin de siglo, el poema de Rossetti retoma la metáfora que aparece en *La belle dame sans merci* de Keats o en la advertencia de Mefistófeles a Fausto en la obra de Goethe, en los que el cabello actúa como símbolo del poder de la mujer fatal. La melena ya no es simplemente un atributo de belleza salvaje, sino también una trampa metafórica para el hombre, que queda enmarañado en ella, completamente cautivado. De un modo u otro, permanece ligado al poder sexual femenino, convirtiéndose en un elemento esencial en la representación de las grandes mujeres fatales de las artes plásticas: las profusas y serpentinadas cabelleras, desde Lisístrata a Salomé, de Aubrey Beardsley; los suaves rizos rojos de las mujeres de Rossetti, ya fueran Venus, Lilith, o soñadoras lánguidas; los húmedos y larguísimos cabellos de las lamias, sirenas y ninfas emergiendo del agua o peinándose en la orilla, o la melena salvaje de la mujer feérica que aprisiona al caballero en los cuadros de John William Waterhouse.

La iconografía plasmada a través de la pintura y la literatura de fin de siglo reestablecerá y reforzará una vez más la relación simbólica, ya presente desde los mitos

antiguos, entre “el adorno femenino, la carne, la preciosa cabellera, el espejo y la onda”, en la que el agua es el espejo primordial, contaminado por la cabellera ondulante de ninfas y Ofelias, y envuelto en una atmósfera de “terror y catástrofe” (Durand, 2004: 94). En esta convergencia de imágenes míticas, cabello, agua y espejo aluden al “doble tenebroso” de la consciencia, a la otredad mortal encarnada por una feminidad peligrosa y desconocida, que a pesar de sus diversas reelaboraciones continúa presente en el imaginario patriarcal desde los inicios de las primeras civilizaciones.

Justo un año antes de la aparición de *Body's beauty*, Rossetti también había compuesto otra obra poético-narrativa, *Eden Bower*, en la que relataba la historia de Lilith en forma de una larga balada que, si bien no ha obtenido tanta fama como el soneto, resulta interesante por la versión que presenta (Marcos Casquero, 2009: 253). En sus orígenes, Lilith habría sido “la más hermosa de las serpientes del Edén”, sin una “gota de sangre humana en sus venas” (McGann, 2003: 43), transformada por Dios en una mujer para convertirse en la esposa de Adán. Utilizando su belleza y su sensualidad, simbolizadas también en este caso a través de la red tejida con su cabellera, logra dominarlo completamente y convertirlo en su esclavo, produciendo una descendencia híbrida pero majestuosa con él, hasta que Dios decide crear a Eva para librar al hombre de una figura femenina demasiado dominante. Despechada, Lilith acude al rey de las serpientes del Edén, su antiguo amante antes de adoptar una apariencia humana, y le pide que le preste su cuerpo temporalmente, para incitar a Eva a comer del árbol prohibido como venganza. Mediante sus engaños, Lilith utilizará a su rival, “el corazón” de Adán, para dañar a este y provocar la caída de su estirpe, siendo sin embargo Eva quien sufrirá la “multiplicación de su dolor” en su propio vientre (McGann, 2003: 48).

De este modo, el poema de Rossetti convierte a Lilith en la responsable directa del castigo a la humanidad, redimiendo a Eva en su papel de madre, esposa y víctima principal de la maldad de otra mujer. El trasfondo misógino de esta narración pone en relieve la transformación del amor de una mujer despechada en un odio destructor hacia su rival, contraponiendo la imagen de Lilith como una figura vengativa, subversiva y castradora frente a la sumisa Eva. Las dos caras de lo femenino aparecen una vez más como opuestos irreconciliables: en el extremo de la maldad, Lilith se erige como símbolo de una feminidad animalizada, vampírica y satánica (Luczyńska-Holdys, 2013: 213). No obstante, a pesar de que el poema continúa con el esquema arquetípico patriarcal, cabe destacar una cierta concesión de Rossetti a la figura de la diablesa al convertirla en el principal yo poético, permitiéndole hacer suya su historia. Aunque el poeta no otorga ningún tipo de espacio a la redención del personaje ni a una posible lectura positiva –más bien al contrario-, sí resulta reseñable el hecho de otorgarle una voz propia a la hora de relatar su caída, dado que habitualmente le había sido negada en los relatos tradicionales.

En relación con sus propias incursiones nocturnas como súcubo en algunos relatos tradicionales, y su asimilación con las lamias y otras criaturas devoradoras de hombres, es inevitable que Lilith termine asociándose también al mito del vampirismo, encarnando el concepto de mujer *poliándrica*, estéril e instintiva, que ansía apoderarse de la energía vital masculina a través de la sangre y el semen (Dijkstra, 1994: 332). La vinculación con la iconografía del vampiro asocia lo femenino con los aspectos más negativos del sexo; la mujer vampírica, avariciosa y posesiva encarnación del *eros* y el *thánatos* (Bornay, 2001: 371), vendrá a representar una voracidad insaciable, eternamente insatisfecha, puesto que su sexualidad no se relaciona con el goce sino con el ansia.

En el ámbito del vampirismo, siguiendo las dicotomías habituales, el papel de la mujer se resume, por una parte, en la protagonista virtuosa, frágil y acosada por el monstruo; por otro, la mujer que es un monstruo en sí misma, de una sensualidad exuberante y una naturaleza fría y despiadada. La víctima femenina del vampiro, modelo de virtud en el marco de una sociedad patriarcal, representa la concepción decimonónica del “ángel del hogar” o la “esposa-monja” (Bornay, 2001: 285), y responde además al canon estético ideal de mujer frágil, inocente y desvalida. La vampiresa, por su parte, es una figura femenina temible para los hombres: fuerte, poderosa, codiciosa, castradora y agresiva. A pesar de que el apelativo “vampiresa” haya quedado ligado a la imagen genérica de la mujer fatal, el carácter de depredadora sexual del vampiro femenino supone una representación mucho más extrema de este arquetipo, evidenciándose a través del simbolismo de la sangre y la mordedura, que continúan reforzando la relación entre la mujer, la oscuridad y la irracionalidad.

Entre los personajes femeninos emblemáticos del ámbito vampírico cabe destacar a la protagonista del poema *La novia de Corinto*, de Goethe, escrito en 1797. En él se toman elementos tanto de leyendas folclóricas eslavas y húngaras -origen de los primeros vampiros de la cultura popular-, como textos clásicos, tales como la *Vida de Apolonio de Tiana*, el mismo texto que inspiró a Keats para su *Lamia*, y en el que ya aparece esa figura femenina seductora y letal. En la balada de Goethe, la protagonista femenina no es ya una lamia ni una empusa, sino una muerta viviente o *revenant*, una vampiresa ensangrentada que emerge de su tumba para consumir un amor perdido, y que trae la desdicha a quien se acerque a ella.

Cuarenta años después, la imagen de la vampiresa que regresa de entre los muertos para alimentarse de su amante alcanza uno de sus máximos exponentes en *La muerta enamorada* de Théophile Gautier, un relato fuertemente influido por la obra de Goethe,

y en el que se entremezclan el deseo, la voluptuosidad, la sangre y la muerte (Praz, 1999: 389). La protagonista femenina, una cortesana de costumbres heréticas y belleza sobrenatural llamada Clarimonde, guarda un gran parecido con la imagen de Lilith y con las descripciones que se han conservado de la diablesa a lo largo de su evolución histórica, así como con los relatos de empusas y lamias de inspiración clásica.

El relato cuenta la historia del párroco Romuald, fascinado por una sensual desconocida que desde el primer momento parece tentarlo a seguir el camino del mal. Tras morir en una orgía de varios días, Clarimonde regresa de la tumba bajo la forma de una vampiresa. Durante tres años, toma a Romuald como amante, visitándolo todas las noches y alimentándose de pequeñas cantidades de su sangre mientras lo mantiene en un estado de semiinconsciencia mediante narcóticos y sortilegios, logrando que el protagonista confunda la realidad y el sueño y se vea atrapado en una constante espiral de erotismo, horror y mortificación. No obstante, la capacidad de Clarimonde, del mismo modo que Lilith, de adaptarse a las diversas fantasías del poder y el deseo masculinos, termina siendo más poderosa que el propio horror, puesto que la naturaleza ambivalente de la seductora le permite alimentar la idea de poseer “a todas las mujeres” a través de una sola.

Tener a Clarimonde era tener cien amantes, era poseer a todas las mujeres por tan mudable, cambiante y diferente de ella misma que era: un verdadero camaleón. Me hacía cometer con ella la infidelidad que hubiera cometido con otras, adoptando el carácter, el porte y la belleza de la mujer que parecía gustarme (Gautier, 2006: 24).

Cuando Romuald finalmente se decide a contar su extraña experiencia a su confesor, el abad Serapión, este le dice que está bajo el dominio de un ser demoníaco, y poco después es el propio protagonista quien lo confirma, observando en Clarimonde

ciertos rasgos depredadores que despiertan su inquietud, como el hecho de que sus pupilas se vuelvan oblongas como las de una serpiente al entrar en contacto con la sangre. La revelación final llega una noche en la que decide no beber el vino narcotizado que ella le ofrece y finge dormir para espiarla, descubriendo que la vampiresa se alimenta de él en secreto.

Una gota, solo una gotita, un rubí en la punta de mi aguja... Puesto que aún me amas no moriré... ¡Oh, pobre amor!, beberé tu hermosa sangre de un púrpura brillante. Duerme bien, mi dios, mi niño, no te haré ningún daño, solo tomaré de tu vida lo necesario para que no se apague la mía. Si no te amara tanto me decidiría a buscar a otros amantes cuyas venas agotaría, pero desde que te conozco todo el mundo me produce horror (Gautier, 2006: 26).

El descubrimiento de la verdadera naturaleza de Clarimonde no disminuye la obsesión de Romuald por ella, por lo que es el abad Serapión quien toma la decisión de eliminar a la diabólica mujer. Tras abrir el ataúd en el que duerme y rociarla con agua bendita obligando a Romuald a mirar, el cuerpo de Clarimonde se convierte en polvo. No obstante, el espíritu de la vampiresa aún se aparece una última vez a su antiguo amante para reprocharle su traición y romper definitivamente cualquier relación con él. Al llegar a su vejez, el párroco agradece haber salvado su vida y su alma, pero continúa lamentando la pérdida de Clarimonde. La eliminación de la mujer fatal restaura el orden natural, pero su influjo demoníaco permanece indeleble, dejando una última lección moralizante al lector –masculino- decimonónico: “No miréis jamás a una mujer (...), pues, aunque seáis casto y sosegado, un solo minuto basta para haceros perder la eternidad” (Gautier, 2006: 30). De nuevo, la mujer aparece como culpable del deseo que despierta en el varón, capaz de arrastrarlo hacia la fatalidad con su mera presencia.

El otro ejemplo clave de este vampirismo femenino aparece en 1879, de la mano del escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu. Se trata de *Carmilla*, una obra en la que confluyen los dos grandes arquetipos femeninos de la literatura: la joven inocente, personificada en la protagonista y narradora Laura, y la sugerente vampiresa, Carmilla. Ambas mujeres representan las dos caras de la moneda, casi como si una fuera la imagen en negativo o el espejo invertido de la otra (Dijkstra, 1994: 341). La gran novedad radica en que, en esta ocasión, es una mujer la que seduce a otra, puesto que la obra presenta un marcado carácter lésbico que posteriormente se convertirá en un recurso habitual en el vampirismo femenino:

En ocasiones, tras una hora de apatía, mi extraña y bella compañera me cogía de la mano y la sostenía con un cariñoso apretón, renovado una vez tras otra; ruborizándose suavemente, observando mi rostro con mirada lánguida y ardiente mientras su respiración se aceleraba de tal modo que su vestido se alzaba y caía con sus tumultuosas inspiraciones. Era como el ardor de un amante; me avergonzaba; me resultaba odioso y, sin embargo, irresistible; y con ojos regocijados ella me atraía hacia sí y sus cálidos labios recorrían mi mejilla en besos; y me susurraba, casi mediante sollozos: “Eres mía, serás mía y ambas somos una para siempre”<sup>18</sup>.

El parecido entre Carmilla y Lilith se manifiesta del mismo modo que ocurre en Clarimonde o en la protagonista corintia de Goethe, resaltándose especialmente su belleza depredadora, su naturaleza perversa y su especial relación con el elemento nocturno. Sin embargo, este relato también alude a algunas características particulares que no presentan las otras vampiresas, como el simbolismo del nombre presente en la

---

<sup>18</sup> Extraído de Skal (2015: 34). Este autor resalta el hecho de que la bisexualidad u homosexualidad de los vampiros, innovadora en Le Fanu, se ha convertido en algo habitual durante el siglo XX. En la actualidad, es la figura femenina de la vampiresa la que aparece más a menudo teñida de lesbianismo.

obra de Le Fanu, que altera el orden de las letras, pero debe mantener siempre las mismas: Carmilla, Mircalla, Millarca, Marcilla. Este hecho puede recordarnos a la importancia de los nombres y las palabras en los mitos de Lilith con respecto al mencionado *Shem Hameforash*, a los amuletos con los nombres de los ángeles, y a las variaciones de su propio nombre, pero también remite a diversas leyendas eslavas sobre la figura de los vampiros, que sin duda Le Fanu debía conocer.

La aparición de la gran novela de vampiros, *Drácula*, del también irlandés Bram Stoker, parece haber estado muy influida por *Carmilla*, con la que presenta numerosas similitudes. A su vez, existen indudables paralelismos entre la novela de Le Fanu y otra obra previa, el incompleto poema *Christabel* de Samuel Taylor Coleridge, que había sido publicado por primera vez en 1816. En esta obra de Coleridge también se anticipaba el proceso de vampirización de la heroína, Christabel, a manos de la misteriosa Geraldine, cuya belleza también seduciría al padre de la protagonista, propiciando un extraño triángulo de obsesiones, afectos y celos cuya ambivalencia no llegaba a resolverse con claridad (Beteta, 2016: 177).

Las herederas de Lilith mantendrán su carácter demoníaco y monstruoso aunque no tengan un origen sobrenatural. En este marco, la revisión de textos de épocas anteriores desde la perspectiva decimonónica y finisecular permite a los autores retomar personajes femeninos de origen histórico o bíblico y revestirlos de un nuevo carácter fascinador y enigmático, a los que se añade el matiz exótico de sus raíces. Así, a la par de vampiresas, lamias, hadas, gorgonas y *empusas* emergen una serie de mujeres que no necesitan tan compleja genealogía para reafirmarse a sí mismas como parte del mito de las fatales.

Entre las herederas mítico-religiosas de Lilith, una de las figuras más representativas en este contexto es la de Salomé, principalmente a partir de la obra



homónima de Oscar Wilde (1891), en la que muestra su propia versión del relato bíblico. Antes de Wilde, la figura de Salomé ya había sido rescatada por otros artistas y escritores como Flaubert, si bien existía una cierta confusión entre ella y el personaje de su madre Herodías, que a menudo se entremezclaban o fusionaban en el imaginario artístico (Praz, 1999: 316), como representaciones fetichizadas de la perversidad femenina. Finalmente, los escritores finiseculares decidirán convertir a la hija, más que a la madre, en el símbolo que aúna sensualidad, primitivismo y crueldad.

La Salomé representada por Wilde, en un principio casta y obediente, se siente inevitablemente atraída hacia Jokanaán, primero al oír sus profecías, a las que reacciona con admiración, y después al contemplar su atractivo físico, viéndose sacudida por una pasión visceral. Únicamente en el momento en que sus deseos son rechazados drásticamente por el joven profeta, y un despecho digno de la Lilith hebraica la embarga, es cuando Salomé recurre a la seducción de Herodes para obtener su venganza, pidiendo la cabeza del profeta a cambio de bailar para el rey. Su metamorfosis se produce durante la danza, a medida que se va despojando de los velos que la cubren, hasta quedar desnuda en cuerpo y alma, convertida en casi una deidad primigenia, rebosante de ira y reclamando el sacrificio prometido.

SALOMÉ. ¡Ah, no querías permitir que yo besara tu boca, Jokanaán! ¡Bueno! Ahora la besaré. La morderé con mis labios como se muerde una fruta madura. Sí, besaré tu boca, Jokanaán. Lo dije. ¡Ah! Ahora la besaré... ¿Pero por qué no me miras, Jokanaán? Tus ojos, que eran tan terribles, tan llenos de rabia y de desprecio, están cerrados ahora. ¿Por qué están cerrados? ¡Abre tus ojos! ¡Levanta tus párpados, Jokanaán! ¿Por qué no me miras? ¿Tienes miedo de mí, Jokanaán, que no quieres mirarme...? (...) Me rechazaste. Dijiste palabras perversas contra mí. Me trataste de ramera, de perdida, a mí, a Salomé, hija de Herodías, Princesa de Judea. ¡Bueno, Jokanaán, yo estoy viva aún, pero tú, tú estás muerto, y tu cabeza me

pertenece! Puedo hacer con ella lo que quiera. Puedo arrojarla a los perros y a las aves del aire... Lo que los perros desdeñen, las aves del aire lo devorarán... ¡Ah, Jokanaán, Jokanaán, eras el único hombre que he amado! Todos los otros hombres me son odiosos. ¡Pero tú, tú eras hermoso! (...) ¿Por qué no me miraste, Jokanaán? Detrás de tus manos y de tus maldiciones escondiste tu rostro. Pusiste sobre tus ojos la venda del que desea ver a Dios. Bien, tú has visto a tu Dios, Jokanaán, pero a mí, a mí, nunca me has visto. Si me hubieras visto, me hubieras amado. Yo, yo te vi, Jokanaán, y te amé. ¡Oh, cómo te amé! ¡Todavía te amo, Jokanaán, te amo a ti solamente...! ¡Estoy sedienta de tu belleza; estoy hambrienta de tu cuerpo; y ni el vino ni la fruta pueden apaciguar mi deseo! ¿Qué haré ahora, Jokanaán? Ni las corrientes ni las grandes aguas pueden extinguir mi pasión. Yo era una princesa, y tú me despreciaste. Yo era virgen, y me quitaste la virginidad. Yo era casta, y tú llenaste mis venas de fuego... ¡Ah! ¿Por qué no me miraste, Jokanaán? Si me hubieras mirado me hubieras amado. Sé bien que me hubieras amado, y el misterio del amor es mayor que el misterio de la muerte (Wilde, 1891: 31).

Tras su rabiosa letanía, inmersa aún en un frenesí de sangre y deseo, Salomé termina tomando entre sus manos la cabeza cortada del profeta y besándola, puesto que él ya no puede rechazarla. Resuena su grito triunfal y sacrílego: “¡He besado tu boca, Jokanaán!”. La escena se oscurece, y el propio Herodes, temeroso de los funestos presagios que se arremolinan en el cielo y del incontrolable torrente de poder primario que ahora es Salomé, ordena a sus guardias que den muerte a la princesa. El deseo de Herodes por ella se ha transformado en una profunda repugnancia al contemplar el resultado del crimen, una castración simbólica en la que él mismo se reconoce. La cabeza del profeta en la bandeja de plata es interpretada como la decapitación del falocentrismo, o el mito de la *vagina dentata* nuevamente reelaborado (Beteta, 2016: 85). El horror que producía la cabeza de Medusa invierte ahora los roles, siendo la de

Jokanaán la que se convierte en fetiche y queda a disposición de su asesina. Precisamente por ello, Salomé debe morir como castigo por su transgresión, tras haber amenazado con sus acciones el equilibrio del sistema patriarcal.

El hecho de que el hombre por quien Salomé se sienta atraída sea precisamente el ascético Jokanaán, invita a la comparación con Clarimonde y sus sentimientos por el joven párroco Romuald, o la vehemente pasión que provoca el prior Ambrosio (cuando aún es un casto y ferviente devoto) en Matilde. El hecho de que estos personajes femeninos escojan siempre a hombres honrados y piadosos, cuando ellas pertenecen a un mundo completamente opuesto y encarnan en sí mismas el pecado, refuerza el contrapunto estético entre el bien y el mal, favoreciendo la recreación del horror. Las mujeres fatales, como sus antecesoras míticas desde la propia Lilith y su estirpe de súcubos hasta las empusas, lamias y demás criaturas, se ven especialmente atraídas por la inocencia y la pureza, que ellas tienen en sus manos para destruir y llevar hasta las más trágicas consecuencias. De este modo, el inevitable final al que ellas mismas se ven dirigidas –junto con sus víctimas–, responde al consabido intento didáctico de demostrar hasta qué punto llega el pecado y cómo siempre hay un castigo para la transgresión de los límites morales.

El escándalo que suscitó Salomé es similar al que produjo la novela *Salambó*, de Flaubert (1862), por el pasaje en el cual, siguiendo las instrucciones del sacerdote, la protagonista cartaginesa toma parte en un ritual con una enorme serpiente pitón, y que está considerada una de las escenas eróticas más audaces y peculiares de la literatura. Calificada por Erika Bornay de “coito ritualista” (2001: 233), la unión de Salambó con la serpiente da un paso más en la relación literaria entre este animal y las mujeres, describiendo una unión mística entre ambas de fuerte trasfondo mítico y primitivo, que recuerda a las representaciones de Eurínome o Lilith, uniéndose espiritual y

sexualmente a la serpiente. Esta relación con las figuras femeninas de origen pagano se refuerza aún más por el hecho de que Salambó adora a la diosa lunar, e incluso su propia energía vital está estrechamente ligada a los ciclos de este astro.

La influencia de este personaje en la literatura se manifestará de forma más o menos evidente en otros escritores, pero permanecerá anclada al arquetipo de las mujeres herederas de Lilith y de los antiguos cultos primitivos. En la *Sonata de estío* de Valle-Inclán hay claras referencias tanto a Salambó como a Lilith en su primer encuentro con la Niña Chole, mujer fatal mestiza, enigmática y misteriosa, con una belleza de “reina antigua” (Litvak, 1979: 142).

El negro cabello caíale suelto, el hipil jugaba sobre el clásico seno. Por desgracia yo solamente podía verle el rostro aquellas raras veces que hacia mí lo tornaba, y la Niña Chole tenía esas bellas actitudes de ídolo, esa quietud extática y sagrada de la raza maya, raza tan antigua, tan noble y misteriosa, que parece haber emigrado del fondo de la asiria. Pero a cambio del rostro, desquitábame en aquello que no alcanzaba a velar el rebocillo, admirando cómo se mecía la tornátil morbidez de los hombros y el contorno del cuello. ¡Válgame Dios! Me parecía que, de aquel cuerpo bruñido por el ardiente sol de México, se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba, los bebía, me embriagaba en ellos...Un criado trae del diestro el palafrén de aquella Salambó, que le habla en su vieja lengua y cabalga sonriendo. Entonces al verla de frente el corazón me dio un vuelco. Tenía la misma sonrisa de Lili. Aquella Lili, no sé si amada, si aborrecida.

Las referencias de Valle-Inclán tanto a Lilith como a Salambó son breves, pero precisas. Sus nombres evocan todo un imaginario de seductoras paganas poderosamente erotizadas, fascinantes y odiadas al mismo tiempo. El misterio y la nobleza “de ídolo” que acompaña a esta mujer fatal mexicana entroncan directamente con las representaciones iconográficas de la Diosa. En consonancia con su aspecto

ardiente, la Niña Chole es representada como una seductora apasionada, instintiva, manipuladora e irresistiblemente perversa, en la que el protagonista, Bradomín, proyecta sus fantasías eróticas de sacerdotisas y hechiceras arcaicas.

Litvak apunta la inevitabilidad del fetichismo modernista -como simbolismo sexual que realza la feminidad y proyecta traumas o deseos ocultos-, en una sociedad que “veneraba el ultra-adorno hasta forjar una mística sexual de objetos, joyas, vestidos o tejidos” (Litvak, 1979: 119). Aunque el impacto visual tiene una especial importancia, no solo los objetos físicos o la ropa pueden fetichizarse: el perfume, los efluvios de feromonas que parecen exudar las deseadas mujeres fatales, se transforman en algo vívido, con una presencia propia. Litvak menciona especialmente esos “efluvios embriagadores” (1979: 121) de Valle-Inclán, la naturaleza afrodisíaca de algunos aromas que acompañan a estas figuras femeninas. Asimismo, los fetiches de muchos autores literarios se basan en la indumentaria, sobre todo de carácter exotista, que alimente sus fantasías indígenas u orientalistas. En *Sonata de estío*, el personaje de Bradomín encuentra en la Niña Chole este carácter exótico, que rápidamente le conduce a evocar imágenes de sacerdotisas paganas y de figuras míticas de fuerte carga sexual.

La literatura *fin de siècle* fomenta en general todo elemento o motivo que pueda resultar morboso, escabroso y extraño. La llegada del Naturalismo ahonda en los aspectos más oscuros de la psique humana, trasladando a la literatura las teorías científicas más extendidas de la época. La mujer se convierte en un objeto de estudio en cuanto a taras psicológicas, trastornos de origen genético, inclinaciones adúlteras o desviaciones sexuales. La psiquiatría se ocupa, junto al arte, la filosofía y la literatura, de que el entorno social conozca de qué son capaces las mujeres cuando, dominadas por su parte más visceral –el útero-, caen en la voracidad sexual, la histeria o la

melancolía. Archivos documentales y fotográficos alimentan estas imágenes de mujeres en posiciones grotescas y eróticas, presentándolas a menudo como hipersexuales, cercanas a lo abyecto, e incluso –aún- poseídas por algún mal (Errázuriz, 2012: 26). Esto queda reflejado en numerosas obras artísticas y literarias de la época, las cuales presentan a personajes femeninos torturados, marcados por las circunstancias, y relacionados con todo tipo de extrañas manías y perversiones psicosexuales.

A la tormenta romántica y el exotismo y preciosismo modernistas se añaden (en ocasiones mezclándose, a veces en contraposición) las facetas más sórdidas de la sociedad. Con el decadentismo y la bohemia surge una especie de culto al vicio (Bornay, 2001: 150), reflejado en las drogas, el alcohol, la sexualidad ambigua, los ambientes marginales, y la vida nocturna. Se alterna lo refinado y lo grotesco, fundiéndose a veces ambos conceptos. Los artistas se adentran en el submundo de la prostitución, de las demacradas mujeres de la noche, las bebedoras de absenta, frecuentadoras de pensiones y de callejones oscuros. La ambientación que acompaña a estos personajes noctívagos se describe mediante las más variadas perspectivas, desde el feísmo más grotesco hasta la sublimación absoluta del pecado. La *femme fatale* se convierte en la cara visible de la depravación, en la que se reflejan todos los tabúes que acosan la moral masculina: la prostitución, la insaciabilidad sexual, el lesbianismo, el autoerotismo, la castración simbólica del varón. Lilith se alza de nuevo, como encarnación de los miedos y prejuicios de la sociedad patriarcal.

Partiendo del contexto que acabamos de señalar, tiene una especial importancia como representación viviente de todos los vicios y tabúes el personaje de Alraune ten Brinken, la protagonista de la novela *La mandrágora*, de Hans Heinz Ewers, publicada por primera vez en 1911. Las similitudes entre Alraune y Lilith se manifiesta de

diversas formas a lo largo de toda la novela, desde las múltiples perversiones sexuales de la protagonista y su inclinación hacia el mal, hasta su propia rebeldía contra su creador.

El título de la obra remite a la leyenda medieval de la mandrágora, una planta cuyas raíces le otorgan una forma ligeramente humanoide, y a la que se le atribuyen poderosas propiedades mágicas desde la Antigüedad, entre ellas el aumento de la fertilidad y de la libido. Como parte de la leyenda, se decía que solían encontrarse en los cruces de caminos, el lugar donde habitualmente se efectuaba el ahorcamiento de presos, y que de hecho nacían cuando, con los últimos espasmos antes de morir, el reo eyaculaba sobre la tierra.

Alraune, albraume, mandrágora, también llamada mandrógola (...). Ya en su tiempo se creía que con su ayuda se podía llegar a ser invisible y se la empleaba en magia; y viceversa, como un talismán contra la brujería. La leyenda alemana de la mandrágora se desarrolló a principios de la Edad Media, a raíz de las Cruzadas. El criminal, ejecutado en completa desnudez en una encrucijada, pierde su último semen en el momento de quebrársele la cerviz. Este semen se vierte sobre la tierra y la fecunda, y de ahí viene la mandrágora (...). Servía para decir la buena ventura y prestaba a las mujeres atractivo y fecundidad, y les daba fáciles partos. Pero en todas partes ocasionaba también dolores y tormentos. La desdicha perseguía a los demás habitantes de la casa y el poseedor se sentía impulsado a la avaricia, a la lascivia y a todos los crímenes, hasta arruinarse finalmente y hundirse en los infiernos (Ewers, 2005: 41-42).

A partir de esta idea, la novela narra cómo el científico Jacob ten Brinken y su sobrino, el desalmado embaucador Frank Braun, idean la creación de una “mandrágora humana”, nacida de los estratos más bajos de la sociedad, y concebida por y para el pecado. Para ello, a través de engaños, manipulaciones y todo tipo de transgresiones

morales, el profesor ten Brinken logrará inseminar a una prostituta que, como encarnación de la sensualidad primordial, debía ejercer su oficio por puro placer y no por necesidad, con el último espermatozoide de un violento criminal sexual condenado a la horca.

Como resultado, la criatura nacida a través del experimento, Alraune (mandrágora), emerge como la encarnación de todo mal. Tras la muerte de su madre biológica durante el parto, la niña será criada por el profesor, su creador, manifestando desde su infancia una conducta indolente y rebelde, pero sobre todo sádica: se recrea en el sufrimiento de los demás, a quienes tortura psicológicamente, y parece absolutamente incapaz de mostrar compasión. Ya adulta, se la describe dotada de una sexualidad perversa, y de una belleza irresistible y ambigua, en ocasiones casi andrógina, con la que cautivará tanto a hombres como a mujeres. Durante el transcurso de la novela, Alraune provocará toda una suerte de desgracias a aquellos que tiene a su alrededor, incluyendo –aunque de forma indirecta– la muerte de cuatro de los cinco hombres que, a lo largo de su vida, se enamoraron de ella.

Aunque emparentada con muchos otros personajes femeninos por sus características fatales, Alraune representa, además, la obsesión sexofóbica de una sociedad turbulenta. El nuevo tópico artístico y literario que se impone en estos años se desarrolla bajo el yugo de una moralidad estricta, que reprime los deseos más oscuros y retorcidos del inconsciente colectivo masculino. Así se reúnen en una misma figura el mito de Pigmalión, la creación de Eva y la compulsión aséptica de la sociedad frente al decadentismo enfermizo de los bajos fondos; todo ello para configurar, en una nueva reformulación de la misoginia clásica, a la mujer artificial creada por el hombre (Broncano, 2010: 17). No obstante, mientras que este deseo de creación busca una autómatas sumisa que cumpla con todas las expectativas patriarcales, en Ewers esta



obsesión, pervertida por la locura de un científico que juega a ser un dios, no se basa en la perfección, sino en trascender los límites de la monstruosidad.

La creación de Alraune empieza inicialmente de forma similar a los preceptos de Villiers De L'Isle-Adam en su *Eva futura* (1886). Sin embargo, mientras que a la modélica autómatas Hadaly se le “extirpa” la naturaleza negativa asociada a lo femenino (Santamaría Blasco, 2013: 56), el profesor Ten Brinken se deja llevar por su propio narcisismo y ahonda, por el contrario, en las facetas más siniestras y perversas de su criatura Alraune, respondiendo a una autosatisfacción morbosa que finalmente termina escapando a su control.

La creación artificial femenina, en algunos autores, nos redirige a los textos midrásicos, pero no solo a la figura de Lilith, sino también a otra, que podría ser considerada “la segunda mujer” antes que Eva. Según algunos textos y leyendas, tras la marcha de Lilith, Dios comienza a crear a otra compañera para Adán, pero este contempla el proceso y siente repugnancia al ver al desnudo las entrañas, humores y tejidos que la forman. Incapaz de olvidar lo que ha visto, Adán repudia a la nueva mujer, que ni siquiera aparece dotada de un nombre. De este modo, Dios se ve obligado a crear una tercera compañera, pero primero induce a Adán a un profundo sueño, extrayendo de él la costilla de la que surgirá Eva. Las fuentes no son claras acerca de lo ocurrido con la mujer rechazada: algunas versiones dicen que fue destruida; otras, que fue expulsada del Paraíso. Esta mujer sin nombre<sup>19</sup> representa para determinados autores el terror del varón al interior del cuerpo humano y a las funciones de reproducción y gestación (Broncano, 2010: 37). Esta idea apoya las hipótesis

---

<sup>19</sup> Puesto que ya ahondamos previamente en la importancia del nombre y su significado como dador de vida, cabe señalar que, al no ser nombrada, el proceso de creación de esta mujer no llega a ser completo según la perspectiva patriarcal.

establecidas al inicio de nuestro estudio acerca del recelo o temor que infunde la capacidad reproductiva femenina, y de la obsesión del hombre por la creación propia.

Según nuestro punto de vista, podríamos considerar que la protagonista de *La Mandrágora* es una de las mujeres fatales de nuestro análisis que más similitudes directas presenta con el mito original de Lilith, encarnando la imagen de la criatura que se revuelve contra su creador. Aunque es traída al mundo por una mujer humana, Alraune nace porque el profesor Ten Brinken diseña su particular experimento: la protagonista es creada, como Lilith, por una figura masculina (y patriarcal), que ya tiene sus propios planes para ella. Aunque ambas aparecen caracterizadas como figuras demonizadas, crueles, infértiles y sexualmente desmesuradas, el mayor paralelismo entre ellas es la rebeldía y el afán vengativo que muestran contra sus respectivos creadores masculinos, con el que ambas mantienen una tensión entre la seducción y el rechazo –recordemos los relatos que aluden a Lilith seduciendo a Yahvé-. Puesto que son sus creadores, divinos o humanos, los responsables de su propia monstruosidad, ambas figuras evidencian en esta pugna con su hacedor su propio afán de vengarse a sí mismas, transformándose en fuerzas destructivas que arremeten no solo contra quien las creó, sino con todos.

Volviendo a aspectos más generales de nuestro recorrido, hemos de señalar que la presencia de la mujer fatal en la literatura y el arte abarca un espectro demasiado amplio como para analizar todas sus manifestaciones en profundidad, si bien se han tratado de incluir las principales aportaciones en la configuración del arquetipo y su relación con la figura de Lilith. Precisamente es la enorme difusión artística de la figura de la *femme fatale*, sobre todo a partir de la pintura prerrafaelita, la que acabará convirtiéndola en lo que Erika Bornay (2001: 381) considera el *cliché* que constituirá la trivialización y el final del tópico. La misteriosa imagen femenina se convierte en

un símbolo recurrente para la decoración de los espacios, sobre todo mediante las manifestaciones artísticas del *Art Nouveau*, y queda vacía de todo significado. Semejante sobreexplotación no dura muchos años, apagándose a gran velocidad, y con la llegada del siglo XX, según indica Bornay, el arquetipo de la *femme fatale* desaparece junto con los suntuosos objetos decorativos del *Art Nouveau*.

El progresivo desgaste del motivo de la mujer fatal y su desaparición no han eliminado, sin embargo, el rastro de Lilith en la historia de la literatura. Durante el siglo XX, el auge de los movimientos feministas rescatará el interés por esta figura, centrándose en su rebelión y exilio para restituírle su estatus divino y convertirla en un referente positivo de insubordinación femenina. Frente a la normativización de estereotipos femeninos basados en la tríada virgen/madre/prostituta, la recuperación del lado salvaje de la diosa, o de personajes complejos como Lilith, releída a la vez como heroína y villana, resulta esencial para escapar de lo que Celia Amorós (1997: 59) define como “el juego del elogio y el vituperio”, en relación a las estrictas categorizaciones de la feminidad. La necesidad de recuperar o de reelaborar estas figuras femeninas, frente a los roles de género establecidos por la sociedad patriarcal, en los que las mujeres siguen teniendo dificultades para reconocerse, se expresa en la queja de Hélène Cixous: “¿Cuál es mi lugar, si soy una mujer? Me busco a través de los siglos y no me veo en ninguna parte” (Cixous, 1995: 30).

Re-imaginar a Lilith supone una forma de resistencia, de revertir las estrategias de dominación de la cultura patriarcal. Desde el comienzo del mito queda clara la fuerza sexual de esta figura, mientras que el principal motivo de conflicto en su inclusión al imaginario judeocristiano gira en torno al sexo. De esta forma, su imagen de mujer rebelde, cimentada sobre el peligroso acto de reapropiarse del privilegio masculino, la convierte en el arquetipo de “lo esencialmente femenino” que ha sido negado a través

de los siglos por las sociedades patriarcales (Eetessam, 2015: 124). El estigma de su libertad sexual, escogida y defendida por ella misma, adquiere una relectura positiva desde una perspectiva feminista y la convierte en un emblema de insumisión.

Para Gilbert y Gubar, la historia de Lilith, concebida como el extremo moral de la esposa-madre obediente y pasiva, sugiere que el discurso femenino y la “presunción femenina”, es decir, cualquier intento de rebeldía contra la dominación masculina, se vuelven demoníacos. En este sentido, Lilith representa el precio “que se ha dicho a las mujeres que deben pagar por intentar definirse”, cuyo resultado entraña un terrible sufrimiento. De este modo es condenada al ostracismo, convertida en criatura demoníaca y asesina, y excluida no solo de la comunidad humana, sino incluso de las crónicas bíblicas. La maldición de Lilith recae sobre ella tanto por su estatus de rebelde y fugitiva como por usurpar la autoridad implícita en el acto de nombrar, privilegio exclusivamente perteneciente al orden simbólico masculino (Gilbert y Gubar, 1998: 50). Estas autoras comparan directamente el sufrimiento de Lilith con los problemas que enfrentan las mujeres con respecto a la autoridad y la autoría femeninas. No es extraño, pues, que las escritoras manifiesten su interés por la imagen de Lilith no únicamente como icono rebelde, sino como proyección de sus propios conflictos en busca de una auto-definición.

Una relectura moderna de la tradición judía es la que propone la escritora estadounidense-israelita Lilly Rivlin en “In the Beginning” (1983) en el que se ofrece una particular visión de la Creación. Junto a Dios emerge un “Espíritu vibrante que aletea en el Caos”, designado en femenino, que constituye el “impulso del Universo” y actúa como compañera divina. Ambos crean el mundo, en el que Dios instauro el orden, y el espíritu femenino el amor; en el último acto del proceso, Dios crea a Adán a su imagen y semejanza, mientras su compañera hace lo propio con Lilith. Sin

embargo, Adán, al no haber pasado a través del viento ni provenir de él, como Lilith, no es capaz de recordar el nacimiento del amor. Solo será capaz de recordarlo cuando, tras la marcha de Lilith, sienta al “espíritu vibrante” agitarse en el viento (Pereira, 1995: 123). Este relato, que retoma la presencia de una entidad femenina como co-creadora del mundo y compañera del Dios masculino, retoma la simbología del viento, de herencia sumeria, ligada al origen de Lilith. Asimismo, subraya las diferencias entre dos esferas simbólicas distintas en la creación del primer hombre y la primera mujer, cuyas raíces, en el caso de esta última, entroncan con los mitos de las diosas arcaicas y del caos primigenio.

La antología coordinada por Sonja Lyndon y Sylvia Paskin, *The Dybbuk of Delight: An Anthology of Jewish Women’s Poetry* (1995) recoge las voces de poetas judías que reelaboran mitos y motivos literarios desde una perspectiva feminista. Entre ellas, Michelen Wandor reescribe el mito de Lilith a través de tres poemas. En los dos primeros se establece una relación de sororidad entre Lilith y Eva, compartiendo confidencias en lugar de verse como rivales. En el primer poema, “Eve to Lilith” (Lyndon y Paskin, 1995: 203), la segunda esposa se dirige a la primera, manifestando que no siente ningún tipo de celos hacia ella, pero sí curiosidad por la huella indeleble que ha dejado en Adán, quien continúa pronunciando el nombre de Lilith al acostarse con Eva. En el segundo, “Lilith to Eve”, la diablesa responde brevemente, explicando que su única acción fue decir “no”, produciendo que por primera vez él le prestase atención al ser sorprendido por su negativa.

En el tercer poema, “Lilith’s dance”, la autora construye todo un manifiesto de reivindicación feminista a través de las palabras de Lilith. Ella misma se presenta como

el *dybbuk*<sup>20</sup> del *deleite*, que se desliza en las almas de quienes la necesitan, reconciliando el erotismo y el placer con una feminidad que ya no es objeto, sino sujeto deseante, consciente y libre. Desafiante ante el poder de Dios, esta versión de Lilith rechaza la derrota y el exilio, negándose a esconderse entre las sombras y caminando con orgullo por el mundo de los mortales (Lyndon y Paskin, 1995: 204). La voz poética femenina retoma el símbolo del espejo asociado a Lilith, en esta ocasión para manifestar su propia emancipación y aceptar su imagen ambivalente como parte de su identidad, al mismo tiempo que para cuestionar el orden divino, devolviendo la mirada –el reflejo- hacia el Dios patriarcal.

No me quedo en mi gueto  
pero me contoneo y camino  
por el gueto  
de los hombres.  
Interrumpo  
el universal invisible  
que niega a los hombres sus almas  
y las mujeres su ser  
(...)  
He quitado la tela  
de mi espejo  
enlutado.  
Para tu cumpleaños  
(si los dioses tienen cumpleaños)  
quizá te regale  
un espejo<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Espíritu o fantasma del imaginario hebreo.

<sup>21</sup> La traducción es propia.

Frente al antagonismo que se establece tradicionalmente entre Lilith y Eva debido a sus posiciones arquetípicas confrontadas y a su estatus de rivales, las reescrituras femeninas y feministas del mito optan por representar una relación de hermanamiento o de solidaridad entre ellas, decidiendo complementarse entre sí en lugar de enfrentarse. Es el caso del poema de Constance Merritt “Self-portrait: Lilith, Eve” (1999), en el que ambas mujeres aparecen representadas como las dos caras de una misma moneda, siendo Lilith quien decide abandonar voluntariamente el Paraíso, al no experimentar placer sexual con Adán, mientras que Eva decide permanecer allí (Marcos Casquero, 2009: 314).

Cabe destacar, en este marco, los esfuerzos de escritoras y académicas feministas judías por aplicar a los mitos y relatos de esta tradición un revisionismo con perspectiva de género. Es el caso de Judith Plaskow, que en “The Coming of Lilith” (2005) ofrece lo que podría clasificarse como un “*midrás* feminista” (Marcos Casquero, 2009: 299), revisitando la historia de Lilith para recordar cómo ella abandona a Adán al sentirse infravalorada por él. Eva es creada por Dios para supeditarse al carácter del Adán, e inicialmente se muestra con su papel de compañera y esposa, pero este hecho no impide que desarrolle un estrecho vínculo de hermandad con Lilith y comience a replantearse la actitud de su esposo. Ambas mujeres son retratadas como independientes de las figuras masculinas –Adán y Dios-, y dotadas de una gran potencialidad que les permitiría llegar a reconstruir, juntas, el Jardín del Edén, convirtiendo su unión en catalizador del cambio en las dinámicas dominantes. El texto sugiere, además, que habría sido el mismo Adán quien promoviera la imagen de Lilith como una diablesa secuestradora de niños, con el fin de impedir su amistad entre ella y Eva.

También Alicia Ostriker lleva a cabo esta propuesta midrásica feminista en *The Nakedness of the Fathers: Biblical Visions and Revisions* (1997), releendo las principales historias de los textos bíblicos desde una mirada más humanizada y actual. La Lilith presentada por Ostriker en esta obra es enigmática, independiente y terrenal, pero no maligna, ya que actúa como modelo para muchas mujeres de espíritu libre. La autora señala esta necesidad de reelaborar las figuras femeninas como Lilith o Eva para poder auto-identificarse en el marco de una tradición religiosa y cultural que rechaza a las mujeres por el simple hecho de serlo (Ostriker, 1997: 6).

Además de su reescritura bíblica, Ostriker dedica a la figura de Lilith una secuencia de seis poemas en forma de monólogo, “The Lilith Poems”, en los que actualiza al personaje como una mujer atractiva, independiente y orgullosa, que lleva tacones altos y reflexiona sobre los problemas cotidianos de las mujeres (Dame *et al.*, 2004: 44). Este retrato de Lilith rompe con las dicotomías tradicionales de la buena y la mala mujer, mostrándose desafiante y amenazadora en su actitud, pero también solidaria con otras mujeres, en especial con Eva, a quien dirige en varias ocasiones su monólogo, y con sus predecesoras genealógicas, las diosas-madre a las que evoca en el último poema para que sus nombres no caigan en el olvido.

Los poemas de Ostriker están dedicados a su vez a Enid Dame, quien ya había dado voz a la “primera mujer” en *Lilith and her Demons* (1986). Dentro del carácter midrásico de esta obra, la historia de Lilith es reelaborada en un poema homónimo, en el que se muestra como una mujer fuerte, irónica, pero no exenta de sensibilidad, que busca su lugar en una sociedad fuertemente patriarcal. Ocasionalmente extraña la seguridad de la vida que dejó atrás, a pesar de saber que “la seguridad no era suficiente” junto a un hombre que “llevaba un Dios en su bolsillo”. El poema narra su huida de un orden masculino, divino y humano, que no deja sitio para ella, y su adaptación a la



vida moderna, convirtiéndose en la imagen de una mujer corriente que facilite su identificación con la propia autora y las lectoras.

(...) La Edad Media  
fue algo divertido  
me llamaron bruja  
seguí mi declive  
dentro y fuera  
de las fantasías sexuales de la gente.  
Ahora  
trabajo en Nueva Jersey  
tomo clases de arte  
vivo con un taxista  
él dice: nena  
lo que me gusta de ti  
es tu sentido del humor.  
Algunas veces  
lloro en el baño  
recordando el Edén  
y al hombre y al dios  
pero no podía vivir con ellos (Dame *et al.*, 2004: 72).

En la misma línea que Dame, Ostriker y Plaskow, otras autoras como Judith Skillman, Barbara Black Koltuv, Aviva Cantor, Ruth Feldman o la ya mencionada Lilly Rivlin reescriben el mito de Lilith desde el ensayo, el relato o la poesía, siempre partiendo de una perspectiva feminista y poniendo en relieve su necesidad como escritoras, judías y feministas de reformular sus propios referentes culturales, estigmatizados o silenciados por la tradición patriarcal. Sus representaciones de Lilith enlazan con la reivindicación de imágenes femeninas poderosas, sexualmente libres y emancipadas, y dotadas de una voz crítica contra la cultura en la que se enmarcan. No

obstante, el valor de la figura de Lilith como icono feminista y como base para el cuestionamiento de los estereotipos y roles de género, ha conducido también a reelaboraciones literarias del mito más allá de estas raíces midrásticas. Por lo general, dichas reelaboraciones de la imagen de Lilith fuera de la cultura hebrea suelen ser menos fieles al trasfondo bíblico que la acompaña.

En la novela de la británica Emma Tennant *Sisters and Strangers. A Moral Tale* (1990), se produce una crítica a los estereotipos androcéntricos creados para encasillar a la mujer en los papeles de la madre y esposa (Eva) frente a la bruja y la prostituta (Lilith), como parte de una estrategia de “divide y vencerás”: de este modo, si la mujer no pertenece a una determinada tipología, entonces debe ser forzosamente parte de la otra. Para escapar de esta trampa creada por el mito, la única salida posible para las mujeres es la del conocimiento (King, 2000: 39). La obra combina la crítica feminista con la parodia, las estructuras formales de los cuentos de hadas, la deconstrucción de sus contenidos, y la transposición de los personajes bíblicos a un escenario contemporáneo (Pérez Gil, 1996: 465).

La historia es narrada en forma de fábula contemporánea por la anciana Dummer a su nieta, a modo de advertencia. Eva y Adán, presentados como una moderna pareja de recién casados, mantienen la tradicional relación de subordinación femenina al varón, que Eva acepta felizmente, aislada en su paraíso privado del hogar, hasta la llegada de Lilith, la ex esposa. La aparición de esta desestabiliza los cimientos del hogar edénico, manifestándose inicialmente a ojos de Eva como un monstruo que amenaza con arruinar la ciega felicidad en la que se ha visto inmersa hasta ahora. Dicha percepción cambiará cuando sea la propia Eva quien se encuentre en el lugar de su antecesora, uniéndose a una larga genealogía de mujeres traicionadas, unidas no solo por su deseo de venganza, sino por el poder que ellas mismas han adquirido a través

de su ira y de su liberación del rol pasivo y dependiente atribuido a la feminidad ideal (King, 2000: 40). En este marco, la visión que se ofrece del matrimonio es significativamente negativa, puesto que constituye la perpetuación de estereotipos dañinos para las mujeres, basados en las engañosas prerrogativas del amor romántico. La evolución de Eva por los distintos arquetipos femeninos concluye con la revelación final de su identidad como la propia anciana narradora del relato, habiendo logrado escapar de la trampa patriarcal a través de la reformulación de su propia historia.

Otra reelaboración del mito de Lilith aparece en *Las joyas de la serpiente* (1984), de Pilar Pedraza, novela fantástica de ciertas reminiscencias góticas en la que el protagonista se embarca en un viaje hacia lo sobrenatural en el que se entremezclan diversos motivos ligados al ámbito de lo monstruoso: la brujería, las posesiones demoníacas, la travesía más allá de las fronteras de la muerte, y la presencia de la intersexualidad y la androginia como elemento transgresor del orden natural (Sánchez Anguix, 2015: 430). Durante el viaje del protagonista por los distintos reinos del más allá, se narra su visita al reino de Lilithia, llamado así por el nombre de su reina, y habitado por mujeres cazadoras similares a las representaciones clásicas de las Amazonas.

Lilithia es descrita como una sociedad gineocrática en la que las mujeres, fuertes, sensuales y poderosas, viven en chozas comunales y se dedican a la caza, la guerra, el canibalismo y sangrientos sacrificios rituales. Los únicos varones que habitan en el reino son los hijos de Lilith, criados entre grandes atenciones y cuidados para ser posteriormente sacrificados y devorados en rituales en honor a la Luna. Siguiendo el mismo esquema que caracterizaba las descripciones clásicas de las Amazonas, el sacrificio de los niños supone en este caso una medida preventiva para evitar cualquier resquicio de poder masculino y garantizar la pervivencia del sistema social femenino

(Beteta, 2016: 86). Lilith, como reina y matriarca de aspecto imponente, tiene a sus hijos sin necesidad de ningún varón, puesto que ella misma es hermafrodita. Su presencia, así como los rituales que llevan a cabo las mujeres de su reino, evoca el aspecto más poderoso y terrible de las antiguas deidades matriarcales. Tanto la descripción que se ofrece de ella como de la sociedad de Lilithia están regidas por una fuerte presencia de una feminidad salvaje y primaria, reforzada a través del simbolismo de la sangre y la luna. En este sentido, la imagen de Lilith presentada por Pedraza, aunque mantiene el motivo de la primera mujer de Adán y la naturaleza demoníaca del personaje, se asemeja más al imaginario de las diosas arcaicas mediterráneas que a la diablesa judeocristiana.

Aquella noche hubo un gran festín, al que acudió Lilith, el húmedo demonio de las noches, la primera compañera de Adán, a la que otros llaman Esfinge. Era oscura y alta, muy corpulenta y hermosa. Su cuerpo, untado de aceite, relucía a la luz de las antorchas. Su piel satinada tenía un oriente de perla negra. Presidió el festín recostada sobre la piel sangrienta de su hijo, habido de sí misma, pues era hermafrodita y no necesitaba del concurso del varón para engendrar (...). Cuando hubimos comido, Lilith se levantó para hacer una libación en honor de la Luna, que se cubrió al punto de una espesa niebla roja. Entonces llovió sangre oscura que olía a mujer, y una gran templanza descendió del cielo, una tibieza fecunda y cenagosa, preñada de vida. La noche se ahondó, y resonó como el gemido de un parto monstruoso (Pedraza, 1988: 179).

La autora afro-norteamericana Octavia Butler realiza una llamativa reformulación del mito antiguo en el ámbito de la ciencia-ficción con su trilogía *Xenogénesis* (1987), reeditada en el año 2000 con el nuevo título *Lilith's Brood* (*La progenie de Lilith*). La historia relatada a lo largo de los tres libros presenta como narradora y protagonista a Lilith Iyapo, una mujer afrodescendiente que, tras la destrucción del mundo, es

rescatada junto a unos pocos supervivientes por los *oankali*, una raza alienígena nómada en busca de especies con las que procrear, físicamente similares a las Gorgonas. A través de esta unión, Lilith se convertirá en la primera mujer y madre de una nueva especie híbrida, física e intelectualmente superior a la raza humana. La diablesa reconvertida por Butler ya no es la exterminadora de la creación divina, sino la creadora ella misma. Su relación con los *oankali* establece un paralelismo con el relato bíblico del Génesis en el que los ángeles se unen con “las hermosas hijas de los hombres”, por lo que la estirpe de esta trilogía podría verse como una reelaboración de la creación de los *haggibónim* o los *nephilim* (Marcos Casquero, 2009: 325). Asimismo, el rechazo y el odio que suscitan entre los supervivientes humanos traslada el conflicto atávico con la alteridad a la figura de los alienígenas, en lugar de los monstruos clásicos o los demonios de las religiones monoteístas.

### **3.3. Reelaboraciones del mito en el cine**

Junto a las representaciones literarias, el mito alcanzará otro espacio de reformulación a través del cine, que se ocupará de traducir y difundir los símbolos e iconografías del imaginario cultural a través del lenguaje audiovisual. En esta línea, la narrativa cinematográfica recogerá las funciones arquetípicas del mito para plasmar una nueva remodelación de las imágenes de lo femenino, que sin embargo continuará adscrita a una óptica androcéntrica. Las representaciones de las mujeres fatales, las transgresoras y las monstruosas, marcadas por su oscilación entre el horror y el erotismo, encontrarán nuevas formas de expansión a través del cine.

A este respecto, Laura Mulvey indica que el cine, como sistema perfeccionado de representación, plantea ciertas cuestiones acerca de las formas en que el inconsciente, formado por el orden dominante, estructura los modos de ver y el placer que se produce a través la mirada. En un orden caracterizado por la desigualdad sexual, es la mirada masculina la que proyecta sus fantasías sobre la figura femenina. Siguiendo la dicotomía tradicional entre masculino/activo y femenino/pasivo, el varón se convierte en el portador de la mirada, mientras que la mujer queda relegada a la categoría de imagen. De esta manera, las mujeres que cumplen su papel tradicional en el cine son a la vez “miradas y exhibidas”, con su apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico, tanto para los personajes de la historia como para el espectador (masculino) que contempla. Esta mirada masculina, por tanto, es la que convierte a las mujeres en objeto sexual, cuya mayor función en el lenguaje visual está regida por su propia “para-ser-miradabilidad” (*to-be-looked-at-ness*), es decir, su capacidad para ser contemplada y exhibida (Mulvey, 1988: 10).

El arquetipo que nos ocupa se caracterizará, en su redefinición cinematográfica, por su marcada hipersexualización, que ha pervivido a lo largo de las décadas. El arquetipo

de la mujer perversa, como objeto de deseo masculino, se dividirá en dos vertientes principales, cada una con su propio sistema de codificación de estas dinámicas del deseo. Por un lado, las mujeres fatales y las *vamp*, de belleza turbia y ambivalente, caracterizadas por su capacidad para atraer a los hombres a la perdición, supondrán la adaptación y evolución del arquetipo en función de los cánones artísticos y estéticos de la época. Por otra parte, la monstruosidad femenina primigenia alcanzará su punto álgido en el cine a través de la explotación de la figura del vampiro, que proyectará las fantasías y tabúes más delirantes del inconsciente masculino. A pesar de seguir trayectorias diferentes, ambas imágenes continúan desarrollando la imagen de una feminidad oscura, peligrosa y castradora, a la que el varón teme tanto como desea poseer.

### *3.3.1. La mujer fatal en el cine negro*

La llegada del cine entre retomaría temporalmente, según señala Erika Bornay, la fiebre de la mujer fatal, llevando al movimiento su estática presencia decorativa en el ámbito artístico (Bornay, 2001: 390). A partir del año 1914, los productores de cine norteamericanos convertirán en real el motivo artístico de la *femme fatale*, personificado en la figura de la aspirante a actriz Theodosia Goodman, quien les llamó la atención por su peculiar físico y su carácter. Para revestirla de un halo de exotismo y misterio, se le otorgó el nombre artístico de Theda Bara (anagrama de “*death arab*”), y se transmitió a la prensa que era hija de un jeque y de una princesa egipcia. Para cumplir con su papel, Theda se convirtió en el personaje que se requería de ella, fingiendo no hablar inglés y apareciendo en público con atuendos de estética árabe. A partir de ese momento, se dedicará a interpretar a personajes femeninos englobados en ese mismo arquetipo, como las vampiresas, Cleopatra o Carmen.

Con la presencia de Theda Bara, la industria cinematográfica se inicia en la imaginaria de lo que posteriormente serán las *stars* de Hollywood. Ella misma se convierte en una amalgama de los personajes que encarna, reactualizando los mitos de *fin de siècle* acerca de princesas orientales, primitivas reinas de sexualidad desatada y siniestras vampiresas, hasta desdibujar los límites entre realidad y ficción. Considerada la mujer fatal por excelencia, encarna en sí misma todos los atributos de la *vamp*, sensual y misteriosa, que años después –y tras haber sido destronada por la moda de las *flappers*- dará lugar a un nuevo tipo de mujeres fatales: las del género *noir*.

En su estudio sobre las mujeres fatales del cine, Marta Belluscio intenta definir el concepto de fatalidad en el género negro como una combinación de destino, azar, sed de poder y violencia, pero, sobre todo, de desafío a las normas establecidas llevado hasta las últimas consecuencias. Muchas de ellas presentan los mismos rasgos que sus antecesoras literarias y mitológicas, aunque con algunas variaciones; de hecho, Belluscio señala a las fatales del cine (la *femme fatale* en el ámbito europeo, pero también llamada por los norteamericanos *spider woman*) como una síntesis perfecta entre la vampiresa mitológica nórdica y la prostituta mediterránea (Belluscio, 1996: 41).

Sus principales características son, además de su belleza y su sensualidad –fría y ardiente a la vez-, la ambición, el misterio, la sugerencia, la (escueta) elocuencia de una lengua rápida de reflejos, y cierta tendencia a moverse por ambientes criminales y/o marginales. Todas ellas se oponen completamente al otro gran arquetipo femenino del cine, heredado también de la tradición literaria, que es la mujer ideal.

A pesar de que generalmente son personajes sumamente estereotipados, hay algunos que destacan por presentar cierta complejidad; no obstante, en todos los casos representan un tipo de mujer más interesante e independiente que otros arquetipos



femeninos del cine como los que mencionamos anteriormente: la mujer/novia angelical y pura, la madre, etc. Al menos, en la medida de sus posibilidades, las antiheroínas del cine encarnan una idea de lucha, ya sea contra el sistema, contra el sexo opuesto o contra los valores sociales que le han sido impuestos y con los que no se identifican.

Frente a las amas de casa del sueño americano, relegadas al hogar, al cuidado de la familia y a la cocina, las mujeres fatales aparecen siempre alejadas de cualquier imagen de un hogar feliz y convencional, e incluso tienen una relación conflictiva con la maternidad. Pese a aparecer retratadas como mujeres “perversas” frente al ideal hogareño, este tipo de personajes gozan de una libertad y una independencia mucho mayores que aquellas que cumplen el rol tradicional de esposa y madre.

Siempre transgrediendo el modelo ideal, las mujeres fatales se equiparan a su contraparte masculina en cuanto a su comportamiento social: beben, fuman, conducen, viajan solas, se mueven por ambientes sórdidos, mantienen relaciones extramatrimoniales con uno o varios hombres, y toman sus propias decisiones. Incluso aquellas que se ven atrapadas por el matrimonio o por la familia mantienen un anhelo de independencia que las empuja, en muchos casos, al adulterio o al crimen con tal de escapar de las rígidas normas establecidas. Por tanto, resultan fascinantes como transgresoras, dado que no se resignan al papel que les impone la sociedad.

En la mayoría de los casos, como ocurría con su equivalente literario, la mujer fatal del cine se mueve en un terreno peligroso, por lo que no es extraño que tanto ella como su amante (o amantes) estén abocados a un destino trágico. No obstante, el hecho de asumir el riesgo que corre forma parte de su idiosincrasia, tanto como su belleza o cualquier otro aspecto de su personalidad enigmática. La mujer fatal es plenamente consciente de que su transgresión del orden natural siempre tiene un precio. La muerte,

el peligro y el crimen caminan a su lado, convirtiéndola en una sirena urbana que atrae de forma irresistible al abismo. Nada mejor para servir de marco a estas mujeres ambiguas, que parecen sentirse atraídas hacia los márgenes más oscuros de la sociedad, que el cine negro.

Las películas de gánsteres son una de las primeras fórmulas del género *noir*. Ya sea de forma sórdida o levemente mitificada, el cine de gánsteres presenta como eje principal a hombres poderosos rodeados de secuaces, brutales y sin escrúpulos, y preparados para usar en cualquier momento la violencia tanto física como verbal mediante una –cada vez más- compleja red de crimen organizado.

Históricamente, los años 30, con sus guetos italianos, polacos e irlandeses, la Ley Seca, Al Capone y la extensión de los negocios de las mafias como una red que se hacía cada vez más fuerte sobre los puntos más débiles de la civilización industrial, representan un submundo muy diferente del llamado “sueño americano” (de hecho, la otra cara de la moneda), pero demasiado sórdido, cruel y fascinante como para pasar desapercibido. Es imposible que el cine no recoja en algún momento el desafío de plantear la bulliciosa problemática de un submundo que se abre paso a golpe de Thompson, y que levanta su propio imperio “sobre la aniquilación” (Belluscio, 1996: 71). La considerada película fundacional de este subgénero es *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927), de Josef von Sternberg, aún situada entre la producción de cine mudo.

Esta clase de películas otorgó gran fama a actores como Edward G. Robinson, James Cagney o Humphrey Bogart. Entre sus características más habituales, originalmente presentaban tramas basadas en casos o hechos reales, con ambientaciones sórdidas y lúgubres, y con personajes carentes de cualquier tipo de

moral o escrúpulo, para los que la violencia es el marco e hilo conductor de sus acciones.

Ejemplos significativos de esta clase de películas, muy en boga hasta los años 40, son *Hampa dorada* (*Little Caesar*, 1930) de Mervyn LeRoy, *The Criminal Code* (1931) de Howard Hawk, *Public Enemy* (1931) de William Wellman, o *El rey del hampa* (*King of the Underworld*, 1939) de Lewis Seiler. En este tipo de filmes, el papel de la mujer oscila desde la mera comparsa del personaje masculino, hasta la *femme fatale* intrigante e irresistible.

A raíz de esta expansión del género de gánsteres (cuya distribución continuará desde los años 30, gozando aún en la actualidad de gran popularidad), en los años 40 y 50 comienza a desarrollarse, como una variante de este, el cine negro o *film noir*, que constituirá el ámbito definitorio de la figura de la mujer fatal. Algunas producciones previas, como el papel de Bette Davis en *Marked Woman* (1937) nos acercan ya a este prototipo femenino, pero su punto álgido llegará más adelante. La primera película del género *noir* por excelencia es, según apuntan diversos teóricos, *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), dirigida por John Huston y basada en la novela homónima de Dashiell Hammet. El film presenta a la embaucadora *femme fatale* Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor), quien intenta que el cínico –y misógino– detective Sam Spade (interpretado por Humphrey Bogart) recupere para ella una valiosa estatuilla, en medio de una espiral de engaños, traiciones y seducciones.

Entre los distintos retratos que se esbozan de la mujer fatal, el personaje de Coral Chandler, interpretado por Lizabeth Scott en *Callejón sin salida* (*Dead Reckoning*, 1947) presenta una marcada similitud con las imágenes mitológicas de sirenas y hechiceras que encantan a través del uso de la voz, la canción y la palabra. Sin haber llegado aún a ver a la mujer, el protagonista, Rip Murdock –de nuevo Humphrey

Bogart-, escucha su voz en el club Sanctuary y queda totalmente fascinado por ella desde ese instante, en el que la apoda “Cenicenta con la garganta seca”. Durante el encuentro inicial, Coral continúa desplegando sus encantos mediante su voz hipnótica, mientras se mueve lentamente entre las mesas del club. Su sortilegio, materializado a través de la canción, atrapa a los espectadores y sella el destino del protagonista masculino.

Este tipo de filmes ya no tiene únicamente como protagonista al gánster, sino también al detective, o a cualquier tipo de antihéroe que pueda reflejar la desesperanza imperante en la sociedad, luchando por sobreponerse a la vulnerabilidad humana que asoma a flor de piel. El individualismo es uno de los rasgos más característicos de estos personajes, que suelen ser retratados, además, como ambiguos, contradictorios y solitarios. En muchas ocasiones se encuentran torturados por su propio pasado, o directamente imbuidos de un fuerte pesimismo. Conceptos como el amor o la amistad no tienen cabida ni auguran un buen final. El mundo en el que se mueven es desconcertante y duro, y no hay lugar para lazos ni apoyos colectivos en medio de la violencia imperante.

La psicología, los conceptos freudianos, la psicopatía criminal y los imprecisos límites de la moralidad que separan la idea del bien y del mal, se convertirán en conceptos clave para comprender el carácter de los atormentados personajes que deambulan como aves nocturnas por este tipo de películas. Los autores de novela negra y del género *hard-boiled* se trasladan a menudo al guion, dotando al género de un lenguaje propio e inolvidable, y prestando más atención a la estética y a los elementos de estilo que otros subgéneros cinematográficos. En este sentido, las mujeres fatales del género negro aparecen poderosamente erotizadas por (y para) la mirada masculina, y caracterizadas con una serie de símbolos comunes, creados para producir el mayor

impacto visual posible (Rodríguez Fernández, 2006: 72). El cigarrillo en la mano o en los labios, los vestidos ceñidos, las miradas intensas y las siluetas serpentina se alían para conformar la habitual estética nocturna de estos personajes, en atmósferas de luces y sombras perfectamente estudiadas para que toda la atención del espectador recaiga sobre ellas.

Entre las fatales emblemáticas del cine negro podríamos destacar, como ejemplo de psicología freudiana de revisión mítica -complejo de Electra, en este caso-, a Ellen Berent en *Que el cielo la juzgue* (*Leave her to heaven*, 1945), de John Stahl. La protagonista, encarnada por la actriz Gene Tierney, es una mujer enamorada de forma obsesiva de un hombre que desde el primer momento le recuerda vivamente a su padre. Ellen es presentada como una mujer de dos caras, afable y dulce en apariencia, pero también calculadora y posesiva, absolutamente fatídica para todos cuantos la rodean. Su relación con el protagonista, Richard, comienza a volverse cada vez más obsesiva hasta dejar una estela de muerte y desgracia a su alrededor.

Caracterizada como una Medea vengativa y cruel, Ellen atraerá a la muerte a su joven cuñado inválido, el primer obstáculo en su relación, contemplando indiferente cómo se ahoga en el lago. Después, al enterarse de que está embarazada, y creyendo que el bebé amenazaré su modo de vida y su matrimonio, se lanzará sin dudarlo por las escaleras para sufrir un aborto. Por último, pensando que su propia hermana tiene una aventura con Richard, y siendo abandonada por este poco después, Ellen llegará incluso a planificar su propio suicidio de manera que su hermana y su ex marido sean considerados culpables de su muerte. En este caso su objetivo, más que responder a cualquier otra ambición, es de carácter amoroso, pese a que este tipo de personajes suelen tener como motor de su fuerza destructiva la codicia, la venganza o un deseo de independencia a toda costa. No obstante, la calculada frialdad de sus acciones, la

crueledad a la que la conducen su pasión o su despecho, unida a la belleza angelical con la que enmascara su naturaleza monstruosa, la convierte en hermana de ese arquetipo literario de seductoras vengativas, implacables y despiadadas, desde Lilith hasta Salomé, y por supuesto la ya mencionada Medea.

Muy parecida en cuanto a carácter y complejos freudianos (de nuevo Electra), es Diane Tremayne en *Cara de ángel* (*Angel Face*, 1952), de Otto Preminger. En esta película, como parte de un detallado plan para eliminar a la nueva esposa de su padre, Diane recurre a todos sus encantos de mujer fatal para seducir al fracasado Frank Jessup, a quien convertirá en el instrumento de su voluntad; totalmente dominado, poco puede hacer él, excepto dejarse llevar. Aunque astuta, minuciosa y vengativa, la protagonista se enmascara tras una pretendida ingenuidad, convirtiendo a Jessup en la cara visible de su crimen. Sin embargo, en todo momento es ella la impulsora de la trama y la causante de todos los acontecimientos que sobrevienen después, desempeñando un papel mucho más activo, incluso, que el de su compañero masculino. Aunque Frank adivina las intenciones asesinas de Diane y se niega a involucrarse en el crimen, no puede evitar ceder ante sus encantos y manipulaciones, abandonando su anterior relación –prototipo femenino modélico en claro contraste con la protagonista-, y dejándose arrastrar hasta la perdición por la mujer fatal.

Del mismo director de *Cara de ángel*, Otto Preminger, señalamos otra película anterior, *Laura* (1944), considerada también una de las más representativas del género. Asociada al mito de Pigmalión mediante el retrato de la protagonista, en ella se produce la consagración y sublimación de la mujer fatal a través del personaje interpretado por Gene Tierney, una belleza glacial en el centro de un triángulo amoroso entre dos hombres pusilánimes y egoístas. A partir de este film de Preminger, se refuerza el prototipo de víctima masculina que se deja seducir por la espiral de engaños y violencia

de la mujer fatal; un prototipo de hombre al que los espectadores masculinos compadecen y envidian al mismo tiempo, arrastrado a la desgracia por una mujer obsesionante y devoradora (Casanova, 2010: 114).

Con respecto al tratamiento del protagonista masculino en numerosos filmes del género, Núria Bou apunta que, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, se genera un nuevo modelo de héroe “incapaz de mantener, de forma autónoma, un criterio propio o una actitud emprendedora: estancado en traumáticas imágenes de guerra, era incapaz de encajar en el mundo civil y su gesto solo podía ser lacónico y pasivo” (Bou, 2006: 24). Frente al héroe traumatizado, simbólicamente castrado, las mujeres habían accedido al mercado laboral para suplir la ausencia masculina, adquiriendo una emancipación económica y una mayor independencia emocional e interpersonal. Hacerlas regresar al espacio doméstico no iba a resultar una tarea sencilla para los hombres. Esta pasividad masculina, frente al auge de un nuevo tipo de mujer más fuerte y decidida, con aspiraciones y ambiciones propias, quedaría reflejado en el cine a través de una marcada acentuación de las diferencias entre mujeres modélicas y perversas, retomándose en el caso de estas últimas la figuración de la vampiresa para evidenciar un nuevo prototipo de mujer castradora.

Bou afirma además que la figura de la *femme fatale* encarna las imaginaciones fruto de una masculinidad corrupta, dado que el héroe generador del escenario se encuentra imbuido en su propia crisis particular. Según esta autora, la mujer fatal se mueve a caballo entre este héroe desesperanzado y la figura del gánster de décadas anteriores, de quien ella retoma para sí la marginalidad, la codicia, la pasión y la naturaleza autodestructiva, si bien añadiéndole la sensualidad como factor estratégico para lograr sus fines.

En esta línea, una figura emblemática de este prototipo femenino se encuentra en la afamada película *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) de Billy Wilder. La atracción ejercida por el personaje de Phyllis Dietrichson, interpretada por Barbara Stanwyck, se manifiesta desde la primera escena, revelándose como una mujer obsesionante, hipnótica y criminal, dotada de una frialdad monstruosa (Belluscio, 1996: 179). No es necesario más que un primer contacto para que el protagonista masculino rinda su voluntad a los deseos de la *femme fatale*, a pesar las oscuras intenciones que ella le revela durante su encuentro.

Phyllis aparece siempre rodeada de un halo de misterio, reforzado por la expresiva simbología que se mantiene a lo largo de la película. El principal símbolo de la obsesión del protagonista, Walter Neff, es representado por el arete que ella lleva en el tobillo durante su primer encuentro, y que él ya no será capaz de olvidar. Incluso en el final, en el clímax opresivo del salón a oscuras que preludia la muerte, continúa recordándolo: “Hablábamos de seguros de automóviles, pero tú pensabas en asesinato... y yo en la pulsera de tu tobillo”. De la misma manera, el perfume de la mujer fatal, fetichizado por el protagonista, aparece como augurio de la desgracia: el olor a madreselvas le recuerda a ella, pero también lo asocia al momento del asesinato, manteniendo la dinámica del *eros* y el *thanatos* a través de lo sensorial. De manera similar, en el film *Callejón sin salida*, el protagonista Rip evoca en varias ocasiones el perfume de Coral Chandler, el mismo que percibe justo en el momento en que está a punto de sufrir un violento ataque.

En *Perdición*, la muerte flota en torno a Phyllis Dietrichson a través de símbolos premonitorios que se manifiestan desde el primer instante; ella misma lo intuye, pero no teme a su destino, sino que lo acepta como parte de sí. Recuerda por sus características a la *Carmen* de Mérimée, objeto de deseo y de obsesión del amante,



instigadora del crimen, fortalecida cuanto más se empequeñece el hombre bajo su influjo, consciente de sus decisiones hasta las últimas consecuencias. El mismo camino de obsesión, crimen, pasión y violencia será el que Phyllis hará recorrer a su amante, al que convence para matar a su marido y cobrar su cuantioso seguro de vida. Aunque al principio se niega rotundamente y abandona la casa en el mismo momento en que ella hace su velada sugerencia, Neff no tarda en darse cuenta de que ha caído en las redes de la mujer araña, y la tentación del crimen se hace más fuerte cuanto más cerca está ella, hasta que finalmente se vuelve inevitable. En palabras del propio Walter: “Lo maté por dinero... y por una mujer. Y ni conseguí el dinero, ni a la mujer”.

En este orden encontramos también al personaje de Elsa Bannister, interpretado por Rita Hayworth, en el film *La dama de Shanghai* (*The lady from Shanghai*, 1948), dirigida y co-protagonizada por Orson Welles. Al carácter hechizante y manipulador de Elsa se une la inquietante atmósfera creada por el director, cargada de presagios de muerte, de un simbolismo casi mágico, en el que la mujer fatal es caracterizada como una Circe gélida y calculadora, que primero se muestra totalmente idealizada, y posteriormente se revelará en todo su esplendor de mujer araña (Belluscio, 1996: 231). El tratamiento como objeto erótico –o directamente la cosificación– que reciben algunas de las fatales del cine se manifiesta abiertamente en esta película, caracterizando a Elsa como una sirena irresistible, a la que ni los hombres a su alrededor ni la propia cámara pueden dejar de mirar. El bañador que lleva en varias ocasiones se convierte en elemento fetichista, aunque existen otros atuendos y objetos mucho más sutiles, cuyo erotismo se basa en la sugerencia simbólica. Cabe destacar en este caso el uso de colores claros durante las primeras apariciones de Elsa, otorgándole una apariencia casi feérica, cuya idealización queda rota cuando, ya revelada su capacidad manipuladora, vuelve a aparecer vestida de negro.

No obstante, la *femme fatale* por excelencia encarnada por Rita Hayworth, y cuya memoria la acompañaría de por vida, fue la exitosa *Gilda* (1946), dirigida por Charles Vidor, que encumbró a la actriz como mito erótico. Con respecto al análisis de esta película, principalmente en relación con la escena del afamado “striptease” de la protagonista, se la ha definido como la “iconografía perfecta” para definir a los personajes femeninos del cine negro, debido a sus implicaciones de revelación y ocultamiento (Cifre, 2014: 231). La carga erótica de la escena en la que canta *Put the Blame on Mame* al tiempo que se quita uno de sus largos guantes y lo lanza al público de hombres ávidos parece una reformulación, visualmente más sutil, pero con el mismo poder de fascinación letal de escenas eróticas como la de Salambó con la serpiente o la danza de Salomé.

La *femme fatale* entrada en años Norma Desmond, interpretada magistralmente por Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder, se preocupa ante todo por su propia tragedia, al contemplar cómo sus días dorados se alejan irremediablemente. En su decadencia, se aferra dolorosamente a las viejas películas de cine mudo con las que alcanzó la gloria cuando era joven, alejándose cada vez más de la realidad, y viviendo entre recuerdos del pasado y excentricidades de una antigua estrella. La llegada de Joe Gillis, contratado para escribir el guion de un ambicioso proyecto que la diva está preparando —precisamente, sobre Salomé— le produce un cierto consuelo en medio de su aislamiento. Alojarlo en su casa durante la realización del proyecto, además, le permite ejercer su autoridad sobre el joven guionista, al que mantiene económicamente y obliga a cumplir con sus deseos y caprichos.

Aunque la mayor parte de la trama se desarrolla como la característica relación tormentosa, con ciertos matices masoquistas, entre la mujer fatal y el protagonista

pusilánime, algunos aspectos señalan un cambio significativo con respecto a los rasgos habitualmente encontrados: en primer lugar, se sucede una inversión de roles, en la que la independencia económica y las decisiones corresponden única y exclusivamente a la mujer, mientras que es Gillis quien depende totalmente de ella; por otro lado, la absorbente relación entre ambos no proviene de la fascinación letal que ejercen otras *femmes fatales* a través del erotismo, sino de la manipulación económica y psicológica.

Las razones por las que el guionista no se atreve a abandonarla son, principalmente, el factor económico, ya que ella es su protectora; en segundo lugar, el sentimiento de culpa, que ella sabe provocarle y manejar a la perfección desde su intento de suicidio ante el rechazo de él; pero, sobre todo, por la arrolladora fuerza de carácter de Norma Desmond, que mantiene a Gillis, medroso y mucho más débil, supeditado a ella.

En su personalidad, Norma presenta una serie de matices propios que, aunque la conducen al resultado inevitable en el tópico de la mujer fatal, suponen una diferencia con el estereotipo y le otorgan una mayor profundidad dramática: es ególatra, profundamente narcisista y dominante, pero también insegura; su fuerza es innegable, pero también tiene momentos de debilidad en los que todo a su alrededor se derrumba. Aunque su modo de atrapar a Gillis no se basa en la sensualidad convencional, ya que él apenas manifiesta atracción física por ella debido a la considerable diferencia de edad entre ambos, no ha desaparecido en la diva su capacidad fascinadora; de este modo, su mayordomo -y ex marido- continúa permaneciendo a su lado, fielmente enamorado de ella, e incluso en ciertos momentos demuestra que la venera ciegamente, hasta límites que rayan en la humillación.

El desequilibrio mental de Norma se acentúa a lo largo del film hasta concluir en el ineludible clímax de muerte y fatalidad, pero, aunque convierta a Gillis en el

objetivo de su ira a causa de los celos, la razón más profunda de esta no se debe realmente al motivo amoroso, sino al dolor que le causa su paulatina decadencia, y el saber que sus años dorados ya nunca volverán. Tras su explosión de violencia hacia el final de la película, Norma se refugia en sí misma, regresando, de una vez y para siempre, al mundo de fantasía que le proporciona una válvula de escape contra la terrible realidad. A grandes rasgos, supone un personaje mucho más complejo que la dimensión que el cine de Hollywood suele otorgar a sus *femmes fatales*, y, aunque se aleja de la imagen habitual de la seductora serpentina y voluptuosa, posee en todo momento una abrumadora fuerza hipnótica, en parte gracias a la interpretación de la actriz.

De una forma o de otra, las mujeres fatales aparecen siempre envueltas en un halo trágico. Sus acciones directas e indirectas influyen en el destino de quienes las rodean, a veces auguradas por señales que flotan en el ambiente: símbolos que el espectador percibe con la inevitabilidad de la muerte. El crimen, el ostracismo o la marginalidad figuran como factores negativos que acompañan a aquellas que no quieren aceptar la condición que se les impone, manteniendo a estas figuras continuamente a través de una óptica entre la fascinación mórbida y el desprecio, en la que subyace, de forma latente, una extrema violencia contra las mujeres.

No debemos olvidar que las mujeres del *film noir*, concebidas como personajes muy genéricos, son hijas de una tradición misógina heredada de la literatura y reformulada en el cine. Frente al modelo de víctima idealizada, que asume personalmente el sufrimiento e incluso el propio sacrificio, las mujeres fatales del cine, del mismo modo que sus antecesoras literarias y míticas, suelen tener habitualmente un final terrible, violento y de carácter moralizante, que enlace con la necesidad de eliminar el elemento perturbador. El hombre que desea a la mujer fatal también la

teme, precisamente por haber sido capaz de arrastrarle hacia los aspectos más terribles e irracionales del deseo. Es a él a quien corresponde el deber moral de eliminar a la seductora que ha irrumpido de forma destructiva en su vida, precisamente como castigo por haber provocado su deseo. El cuchillo, la pistola o, en general, el arma que el protagonista masculino esgrime contra la mujer se convierten en prolongaciones simbólicas del falo, con el que debe dominar a la alteridad peligrosa que amenaza el orden (Kaplan, 1988: 24).

### *3.3.2. Vampiresas y mujeres-monstruo en el cine de terror*

Aunque proviene de la fuente directa de los mitos y leyendas de Lilith y otras criaturas monstruosas femeninas, la figura de la mujer vampiro no ha vivido exactamente la misma evolución que el arquetipo de la *femme fatale*; por el contrario, supone un regreso al mito primigenio. En el cine de terror, las características de la mujer perversa son llevadas al extremo, acentuando sus rasgos más negativos y convirtiéndola en una criatura del mal, fuertemente sexualizada, que cumple también con una función corruptora, pero en un marco aún más inquietante y terrible.

La figura de la mujer-monstruo cinematográfica, señalada como esa alteridad amenazante, reconecta con sus orígenes míticos y despierta de nuevo esa fascinación mórbida y ese miedo castrante en el espectador. Es por ello que la versión femenina del monstruo sobrenatural (vampiro, hombre-lobo, demonio...), en la mayoría de los casos, tiene un poderoso atractivo erótico que no siempre se corresponde en el caso de sus compañeros masculinos. El vampiro puede ser bello en ciertos casos, o terriblemente repulsivo en otros, pero su versión femenina, ya se trate de alguna de las novias de Drácula, o de cualquier adaptación desde Sheridan Le Fanu hasta Anne Rice, exuda erotismo por todos sus poros. Extendiendo la comparación a otros monstruos

icónicos del cine, en los que también se desarrollan algunos de los motivos literarios esxpuestos anteriormente, el monstruo de Frankenstein interpretado por Boris Karloff (1931) presenta un aspecto deforme, grotesco e inquietante, pero en la secuela *Bride of Frankenstein* (1935), la criatura interpretada por Elsa Lanchester, parece mucho más humana y posee una belleza angelical. Es la marcada diferencia entre ambos es lo que provoca el terror de ella cuando, tras ser revivida, se muestre horrorizada por la naturaleza monstruosa de su compañero, sin saber que ella también comparte su mismo origen artificial.

En el caso de los vampiros en el cine de terror, parece ser que el género influye en las características de unos y de otras, a pesar de que la naturaleza demoníaca sea la misma (Luengo López, 2013: 77). Con respecto al vampiro masculino, se oponen dos vertientes: la tradicional descripción de origen eslavo, de un ser de rasgos abombados, labios abultados y manos como garras (muy en la estética expresionista del *Nosferatu*, la película de 1922 dirigida por Murnau y protagonizada por Max Schreck); por otra parte, la imagen del vampiro popularizada por lord Byron y John Polidori (el cual se inspiró en el primero), más cercano a un misterioso *donjuán* sobrenatural que se mueve con comodidad entre la sociedad burguesa. Esta segunda tipología del vampiro masculino<sup>22</sup> es la más parecida a la de la vampira o vampiresa femenina, quien, excepto por una palidez mortal, conserva las características humanas que la hacen atractiva.

La adaptación al cine de terror clásico de la figura del vampiro, masculino o femenino, se basa principalmente en la idea de producir una constante inquietud al espectador, recordándole que la existencia de esa criatura constituye una ruptura del orden natural que él conoce y en el que se siente cómodo. A veces, para favorecer la

---

<sup>22</sup> Barbara Creed (1993: 62) lo llama “la feminización del vampiro masculino”.

intrusión del elemento fantástico o sobrenatural, se hace necesaria la repetición de ciertos clichés: la sangre, la conversión del vampiro en murciélago o animal, o los ambientes nocturnos (Luengo López, 2013: 90). La sangre, recuperando su simbolismo primigenio, tiene una especial importancia como fuente de vida, necesaria para la supervivencia de la criatura, tal y como explicaba Clarimonde. De hecho, en ella el ansia de sangre adquiere un elevado componente de sensualidad, ya que extrae no solo su alimento, sino parte de la vida y de la esencia de la víctima. En *Drácula*, el sexo es expresado de forma metafórica a través de la sangre, de ahí los vínculos de carácter erótico que se establecen entre el conde y Mina, o entre él y Lucy, o incluso entre Lucy y sus distintos amantes cuando ella necesita una transfusión (Skal, 2015: 70).

La sexualidad inherente al vampiro se manifiesta en el cine de terror especialmente en el caso femenino. En sus inicios, aún actúa como acompañamiento del considerado señor del género, Drácula, o de algún otro vampiro masculino. Aunque también puede aparecer formando parte de su prole, en la mayoría de estos casos la vampiresa femenina actúa como concubina, exhibiendo su sexualidad de forma explícita, como se aprecia en películas como *Blood of Dracula* (Herbert L. Strock, 1957) o *L'amante del vampiro* (Renato Polselli, 1960). Sus primeros referentes propios, más allá de esta imagen de simple acompañante, se encontrarán en las adaptaciones y reinterpretaciones de personajes literarios e históricos.

Una adaptación muy temprana y bastante libre la obra de Le Fanu, que mezcla *Carmilla* con otros relatos y novelas cortas de su colección *In a Glass Darkly*, será la película *Vampyr*, de Carl Theodor Dreyer (1932), con una ambientación onírica, de pesadilla, que sirve de marco para la inclusión de una serie de fenómenos relacionados con la presencia de una bruja vampiro: enfermedades inexplicables, casos de

sonambulismo, alucinaciones, muertes repentinas y mujeres jóvenes en peligro. La historia de Carmilla, sin embargo, evolucionará a lo largo de los años hacia versiones cada vez menos fieles y reinterpretaciones centradas principalmente en el encuentro erótico entre mujeres (Payán, 2005:26). Son ejemplo de ello películas como *La maldición de los Karnstein* (1963), producción ítalo-española, o la llamada “Trilogía Karnstein”, en la que se integran *Las amantes vampiras* (*The vampire lovers*, 1970), y sus secuelas, *Lujuria para un vampiro* y *Drácula y las mellizas* (ambas en 1971).

Cabe destacar la gran cantidad de filmes protagonizados por mujeres vampiro que se basan principalmente en la explotación del lesbianismo, combinando la idea de la mujer-lesbiana y la mujer-vampiro como símbolos de una feminidad sexualmente agresiva. Al considerar el ideal de sexualidad femenina como pasivo y frío, la inclusión del elemento lésbico no se manifiesta como una reivindicación de la homosexualidad femenina, sino como un desdoble del deseo masculino, proyectando los estereotipos de sexualidad patriarcal en la figura de una mujer (Creed, 1993: 59). En *La hija de Drácula* (Lambert Hillyver, 1936), por ejemplo, y a pesar de la época en la que fue filmada, ya se hace evidente el marcado carácter lésbico de la protagonista femenina, si bien de una manera mucho más sutil que en realizaciones posteriores (Pérez Gañán, 2014).

Una vez más, como en sus antecedentes literarios, la homosexualidad femenina es contemplada desde una mirada patriarcal en la que responde al deseo y la fantasía masculina. En estas producciones, como la francesa *Lèvres de sang* (Jean Rollin, 1976), la española *Malenka* (Armando Ossorio, 1969), o la germano-española *Las vampiras* (*Vampyros Lesbos*, de Jesús Franco, 1971), continuarán apareciendo esta serie de vampiresas lésbicas, de sexualidad desbordante e “inhumana”, en medio de ambientes oníricos en los que se entremezclan el placer y la sangre (Pérez Gañán,



2014: 30-31). En esta línea, la mexicana *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1978), es una libre y más explícita reinterpretación de *Carmilla*, si bien la trama principal e incluso los elementos habituales del vampirismo terminan desdibujándose entre delirantes escenas de sexo lésbico, sadismo, violencia e histeria religiosa.

Resulta destacable la gran cantidad de filmes protagonizados por vampiresas cuyas tramas se basan en la recreación o directamente la explotación del lesbianismo, combinando la idea de la mujer-lesbiana y la mujer-vampiro como símbolos de una feminidad sexualmente agresiva. Al considerar el ideal de sexualidad femenino como pasivo y frío, la inclusión del elemento lésbico no se manifiesta como una reivindicación de la homosexualidad femenina, sino como un desdoblamiento del deseo masculino, proyectando los estereotipos de sexualidad patriarcal en la figura de una mujer (Creed, 1993: 59). Por otra parte, la carga simbólica sexual de las lesbianas, no exenta de cierto misterio desde la perspectiva masculina, prolonga el estereotipo patriarcal de que las mujeres “deberían” estar disponibles para los varones, incluso en el caso de aquellas que mantengan relaciones con otras mujeres. La amenaza castradora que supone esta sexualidad femenina desaparece para el espectador que la contempla desde la pantalla, fomentando además el *voyeurismo* masculino como la única forma que tiene el varón de experimentar la sexualidad lésbica, por lo que el lesbianismo resulta, en palabras de Caroline Sheldon (en Dyer, 1986: 34), un tema ideal a explotar en el mercado del porno y el cine erótico. Así pues, la mayoría de filmes que tratan esta temática tenderán a la representación del encuentro lésbico como una relación entre la seductora activa y la seducida pasiva, siendo habitualmente la primera más madura, experimentada y ávida, y la segunda, por lo general, una joven

inexperta que se ve arrastrada por la voracidad sexual de su compañera (Gimeno, 2008: 148).

Además de Carmilla, comienza a darse un renovado interés por el personaje histórico de Érszebet Bathory, apodada la Condesa Sangrienta y convertida en un icono del vampirismo como lo fue el precursor de Drácula, Vlad Tepes (Payán, 2006: 64). Si bien las adaptaciones de su historia al cine se caracterizan por ser generalmente bastante libres, la oscura leyenda en torno a la imagen de Bathory y los sanguinarios crímenes que se le atribuyen la convertirán en uno de los personajes femeninos más representados en el cine de vampiros (Pérez Gañán, 2014: 23). En alguna de esas películas, como en *El castillo de las vampiras (Fascination, 1979)*, dirigida por Jean Rollin, encontramos alusiones a varias de las mujeres relacionadas con nuestro análisis; junto a las aristócratas bebedoras de sangre, las dos vampiresas protagonistas reciben los simbólicos nombres de Elizabeth (transcripción al inglés de Érszebet<sup>23</sup>) y Eva, mientras que su comportamiento y sus características recuerdan a la imagen de Lilith transmitida a través de las narraciones hebraicas. En particular, el hipersexualizado personaje de Eva, interpretado por Brigitte Lahaie, se convertiría en un referente erótico de culto a partir de la escena en la que aparece desnuda, cubierta únicamente con una capa negra, y blandiendo una enorme guadaña.

La productora Hammer, responsable de la “Trilogía Karnstein”, también se unió a la explotación del personaje de Bathory con *La Condesa Drácula (Countess Dracula, 1972)* dirigida por Peter Sasdy y protagonizada por Ingrid Pitt, en la que la historia de la aristócrata húngara propicia toda una combinación de intrigas, poder, seducción y

---

<sup>23</sup> Cuando la figura de la condesa Bathory comenzó a adquirir popularidad, se estandarizó la versión inglesa de su nombre, Elizabeth, para referirse a ella, puesto que resultaba más sencillo que el original húngaro, Érszebet.

muerte. En España, Lucia Bosè interpretó otra versión de la condesa en la película *Ceremonia sangrienta*, dirigida por Jorge Grau en 1973.

A partir de los años 80, la imagen del vampiro comienza a evolucionar, alejándose del no-muerto victoriano hasta desarrollar un personaje más urbano, que trata de integrarse en la sociedad ocultando su naturaleza monstruosa. Este nuevo prototipo se mueve entre la marginalidad y la decadencia, tratando de sobrevivir y perpetuarse en un mundo cambiante. A lo largo del tiempo, los filmes del género irán ahondando más en sus características psicológicas, sus propios dilemas morales y su capacidad de establecer relaciones sociales (Pérez Gañán, 2014: 26).

Un ejemplo paradigmático de este cambio es la película *The Hunger*, dirigida en 1983 por Tony Scott. La protagonista, Miriam, interpretada por Catherine Deneuve, aparece como una mujer elegante y sofisticada que, si bien mantiene la naturaleza depredadora y bisexual característica de estos personajes femeninos, representa una visión menos salvaje y con mayor profundidad psicológica de la vampiresa, sumida en sus propios conflictos internos.

No obstante, a pesar de esta mayor complejidad con respecto al trasfondo de los personajes, las vampiras femeninas continúan contando con la sensualidad como uno de sus principales rasgos definitorios, siendo contempladas aún desde una óptica masculina. La homosexualidad y la bisexualidad continuarán siendo un elemento habitual, manteniéndose unidas al estereotipo de la vampiresa ávida e hipersexual. Esta imagen seguirá repitiéndose en películas como *New York Vampire* (Gregg Lamberson, 1991), *Nadja* (Michael Almereyda, 1994), *Bordello of Blood* (Gilbert Adler, 1996), *The Last Sect* (Jonathan Dueck, 2006) o *The Lesbian Vampire Killers* (Phil Claydon, 2009).

Junto a las dos vertientes ya señaladas de la *femme fatale* y la vampiresa, en las que se estructura principalmente la evolución del arquetipo, el cine retomará con cierta libertad la genealogía mítico-literaria de Lilith, a menudo entremezclando y asimilando estas imágenes entre sí. Pese a la escasez de ejemplos centrados en el relato original de Lilith, su influencia sí ha perdurado en diversas adaptaciones. Un ejemplo temprano es el film austriaco *Lilith und Ly* (1919), rodada a partir de un guion escrito por Fritz Lang. En la película, que actualmente se considera perdida, la ciencia se mezcla con la magia y con mitos y fábulas de distintos orígenes, relatando la historia de un moderno Pigmalión que logra dar vida a una escultura que representa a su mujer ideal (Payán, 2006: 47). El espíritu de Lilith, la primera mujer de Adán ahora transformada en una cruel vampiresa, quedará reencarnado en esta mujer artificial, y traerá la desgracia a su creador y a quienes lo rodeen.

Además, en torno a los años veinte se realizaron varias adaptaciones de la *Alraune* de Hans Heinz Ewers: la primera, de origen alemán, fue dirigida por Eugen Illes en 1918. Ese mismo año surge también una versión húngara a cargo de Michael Curtiz, más centrada en la leyenda de la mandrágora que en el personaje creado por Ewers. Una de las adaptaciones más conocidas es la de 1928, dirigida por Henrik Galeen y protagonizada por Brigitte Helm, que volvió a interpretarla para la versión sonora de la película realizada en 1930. Curiosamente, sería también Brigitte Helm quien habría dado vida a los personajes de Maria y Futura en *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, film en el que también se retoma el motivo de la mujer artificial, en este caso a partir de la *andreida* (Futura), encarnación robótica de Lilith y las mujeres perversas finiseculares, como el doble oscuro de la mujer modélica (Maria).

Otra adaptación de la figura de Lilith, que retoma elementos emblemáticos de los mitos y leyendas en torno a la diablesa, pero también ahonda en aspectos como la locura femenina o los traumas de la guerra, es la película de Robert Rossen *Lilith* (1964), basada en la novela homónima de J.R. Salamanca, escrita en 1961. En esta trama, Vincent Bruce, interpretado por Warren Beatty, aparece como un personaje fuertemente traumatizado y atormentado que comienza a trabajar en un psiquiátrico. Allí conocerá a una misteriosa interna llamada Lilith Arthur (Jeanne Seberg), una mujer de gran belleza, aparentemente afectada de esquizofrenia, que seducirá al protagonista al tiempo que despliega una serie de elementos simbólicos ligados al mito original. La destructiva relación entre ambos, marcada por la presencia de sus respectivos oscuros pasados, la sensualidad perversa, la presencia del agua, el instinto y la violencia, servirá como hilo conductor de la narración hasta alcanzar dramáticas consecuencias.

Por su parte, el cine de terror actual es posible encontrar ejemplos en los que se retoma el nombre de Lilith junto con algunas reminiscencias del mito original, como ocurre con la también llamada *Lilith* (2011) de Sridhar Reddy. En esta película, la traumatizada protagonista, Sarah, será guiada por su hermana, en forma de espíritu, hacia un particular descenso a los infiernos con ecos de Dante y Goethe. En *Umbrage* (Drew Cullingham, 2009), la antagonista de la trama, Lilith, es presentada como la primera mujer original, posteriormente erigida como reina demoníaca, y cuyo poder está ligado al uso de los espejos. Significativamente, en esta historia se cuenta que el único modo de destruirla es a través de la propia costilla de Adán.

## **CONCLUSIONES**

A lo largo de estas páginas se ha procurado llevar a cabo una aproximación crítica al origen y las causas de la monstruosidad femenina en los mitos, comprendida como una estrategia de control social. Como señalábamos inicialmente, el mito expresa y justifica los valores de la sociedad y la cultura en la que se transmiten. En el ámbito simbólico, la dominación masculina se construye sobre el control de las mujeres y de su sexualidad, demarcando los límites y modelos de la normatividad para preservar su propia supervivencia. Tradicionalmente, el valor de trascendencia del mito ha servido como herramienta para legitimar la ideología dominante, así como una marcada y estricta socialización de los géneros basada en el pensamiento binario. Incluso desacralizado y despojado de su valor universal, el mito ha continuado teniendo un significativo poder de difusión y remodelación en la cultura.

A pesar de que el pensamiento patriarcal, desde la tradición clásica, ha intentado buscar una justificación biológica a la discriminación de la otredad, y en concreto a la desigualdad sexual, es la propia cultura la que decide qué y cómo debe considerarse el “orden natural”. El varón se define y delimita como modelo normativo y establece las dicotomías de superioridad e inferioridad, mientras que la norma regula los límites de lo que debe ser incluido o excluido en este orden para mantener el equilibrio social. La mujer-monstruo mítica y literaria representa la doble alteridad frente al canon androcéntrico y al orden del Yo. Como antítesis del modelo de subordinación femenina construido a partir de la madre/esposa, encarna en sí misma el mensaje moralizante de la cultura a la que pertenece, convirtiéndose en una proyección actualizada del tabú atávico propuesto por Freud, que ejerce a la vez fascinación y rechazo, veneración y execración.

En este sentido, a través del estudio realizado es posible constatar que la tendencia a convertir en monstruos o demonios las imágenes de mujeres que transgreden el

sistema establecido se manifiesta como una medida de la sociedad patriarcal para legitimarse y autoprotgerse frente a las formas de resistencia que cuestionan o amenazan sus estructuras. La sociedad patriarcal teme a la mujer-monstruo porque ella es el reflejo de sus propias fisuras, y al mismo modo la necesita para redefinirse desde los límites de lo que no debe ser. En el marco del pensamiento dual, el adversario mítico, como la diferencia devaluada que presentaba Braidotti (2005), debe existir para poder delimitar la norma a través de ella. El monstruo, por tanto, se convierte en una fuente de conflicto que, no obstante, resulta *necesaria* para mantener este sistema simbólico de dominación. De esta manera, conforme evolucionan las civilizaciones y sociedades, la imagen del monstruo también lo hará para seguir adaptándose a estas.

Desde las representaciones híbridas, bestiales y sobrenaturales del mito arcaico, el monstruo femenino ha ido transformándose a lo largo del tiempo, dando lugar a brujas, diablesas y poseídas, a vampiresas y mujeres fatales, conforme cambiaban los contextos socioculturales en los que se enmarcaban. El florecimiento o adaptación de nuevas figuras monstruosas y sus respectivas transformaciones en el plano simbólico están estrechamente vinculados al cambio histórico. Así, al igual que la cimentación de las primeras civilizaciones estigmatizaría el simbolismo femenino primitivo, convirtiendo por primera vez a la diosa en monstruo, las religiones monoteístas demonizarían a diosas, espíritus y sacerdotisas de los cultos politeístas, o el fin de la Segunda Guerra Mundial marcaría la época de esplendor de la *femme fatale* cinematográfica, las distintas reformulaciones del monstruo femenino o de la mujer perversa surgen como reacción o consecuencia del cambio. Analizar las distintas figuras femeninas en sus respectivos contextos nos permite comprender qué hay tras su aparición, y cómo se reconfiguran los discursos y mitos del patriarcado para adaptarse a las circunstancias históricas y sociales con el fin de autopreservarse, puesto



que el mito, como discurso ideológico, continúa existiendo en la actualidad. Con respecto a las imágenes de estas mujeres transgresoras y estigmatizadas, señala Deborah Grenn-Scott (2000), haciéndose eco a su vez de las palabras de Gloria Steinem, la necesidad de redescubrir lo ya conocido, para que pueda ser recordado y aprendido de nuevo, desde las herramientas críticas con las que cuenta el pensamiento feminista en la actualidad. La demonización de lo femenino adquiere nuevas formas hoy en día, algunas más sutiles y menos explícitas, pero profundamente normalizadas a través de la literatura, las artes, las estructuras religiosas y el propio entorno.

Hemos podido observar, a lo largo de esta trayectoria, una serie de mitemas o elementos comunes a la conceptualización de la mujer-monstruo que, como tales, permanecen invariables pese a que el mito se reformula constantemente, y que constituyen el núcleo fundamental de este arquetipo. En primer lugar, monstruosidad y transgresión resultan elementos indisolubles entre sí, puesto que la propia existencia del monstruo infringe los límites del orden natural, y toda transgresión es vista como una amenaza a dicho orden. Es por ello que, a lo largo de este estudio, hemos utilizado ambos términos como equivalentes de manera deliberada.

En segundo lugar, la base fundamental que subyace al monstruo femenino es el temor a la diferencia sexual y las distintas estrategias que el orden patriarcal establece para controlarla o estigmatizarla. En torno a este eje se construyen las diversas manifestaciones de lo abyecto, la vampiresa, la castradora, la tentadora, la bruja, etc., bajo una premisa generalizada de culpabilización de las mujeres por su propia sexualidad, tanto por causar repulsión o rechazo como por suscitar el deseo masculino. Se trata, por tanto, de una sexualidad desposeída, ajena a la propia mujer, concebida por el imaginario patriarcal para la mirada del varón y regida según la función que cumple en relación a este.

La monstruosidad, en tercer lugar, puede manifestarse como física o psicológica, pero ambas dimensiones se mantienen ceñidas al pensamiento binario y se basan en relegar a la mujer a posiciones de exclusión basadas en la irracionalidad y la naturaleza frente a la razón y la cultura. La monstruosidad de estas mujeres se acrecienta cuanto mayor es su desafío a estos límites de exclusión y/o su deseo de apropiarse de un espacio reservado únicamente al privilegio masculino. Es por ello que el rechazo a la maternidad o al sometimiento a una tutela masculina, la reivindicación de una sexualidad activa, o el intento de tomar la palabra, adquirir conocimiento o de equiparar su comportamiento social al de los varones terminan siendo ramificaciones de un mismo motivo: la ruptura con el orden establecido que debe ser castigada de forma ejemplar.

Por último, todas estas figuras femeninas reúnen una serie de elementos simbólicos que, aunque pueden variar a lo largo del tiempo y de las distintas culturas e imaginarios de los que provengan, sirven para reforzar y perpetuar su vinculación con la sexualidad y la muerte, la fatalidad, la oscuridad, el peligro y la naturaleza irracional e instintiva que se les atribuye. A pesar de nuestro intento por reducirlos únicamente a los más recurrentes, que nos permitieran establecer una estructura común y global del mito que nos ocupa, cabe destacar la importancia de continuar analizándolos en profundidad en sus respectivos contextos para poder analizar de manera apropiada su papel y su desarrollo en cada cultura.

La representación de personajes femeninos por parte del canon de autores varones que hemos analizado supone una perpetuación de los estereotipos establecidos, y responde a una proyección androcéntrica que no incluye la realidad de las mujeres, exiliando a estas a un espacio marginal. La literatura, el arte y el cine han encontrado en las imágenes de la mujer perversa un pretexto para exponer, fetichizar, erotizar y

cosificar el cuerpo femenino, transformando a las mujeres en objeto para ser mirado y exhibido, y anulando sus posibilidades de constituirse como sujeto. Frente a esta perspectiva, evidenciada a través de nuestro estudio de las distintas representaciones de lo femenino, la reivindicación de un espacio simbólico para la exploración de la identidad y la subjetividad femeninas resulta una necesidad fundamental para escritoras y académicas.

La fragmentación de la identidad femenina en una serie de reducidas y estrictas tipologías basadas en el enfrentamiento de posturas irreconciliables no solo ha dificultado tradicionalmente la capacidad de las mujeres de reconocerse o identificarse como sujetos, sino que ha coartado la posibilidad de crear nexos de unión entre ellas, impidiendo, por tanto, la transmisión de otros valores o del establecimiento de relaciones de co-solidaridad o sororidad femenina. Esta oposición de figuras arquetípicas, que en el pensamiento judeocristiano se expone mediante la categorización de la sexualidad femenina en las imágenes de Lilith, Eva y María, ha supuesto uno de los principales conflictos identitarios para autoras y lectoras: ¿cómo puede una mujer, que ni siquiera se identifica ni se reconoce a sí misma en los roles que le ofrecen, reconocerse en *la otra*? Es por ello que diversas escritoras, a través de la reformulación del mito, han escogido el diálogo entre estas figuras femeninas como una de sus principales estrategias, estableciendo relaciones de hermandad y de alianza simbólica entre Lilith y Eva e incidiendo en el potencial del diálogo y la cooperación entre mujeres para generar el cambio social. De esta misma forma, la construcción de genealogías femeninas en el arte, la literatura, la historia y la cultura, resulta esencial tanto para crear nuevos referentes y modelos femeninos como para promover un diálogo simbólico entre las mujeres y sus antecesoras.

Esta importancia de la genealogía ha sido ampliamente subrayada por la crítica feminista, intentando en muchos casos remontarse en el tiempo a una vía matrilineal de transmisión de saberes y valores. La búsqueda de un antecedente común a través de las imágenes y representaciones de la Gran Madre primitiva como arquetipo femenino ancestral –la también llamada Mujer Salvaje de Clarissa Pinkola (2018)-, responde a esta necesidad de (re)construir un imaginario colectivo inclusivo, en el que tengan cabida todas las facetas de lo femenino y todos los sujetos tradicionalmente anulados o excluidos por el orden hegemónico.

En esta línea, la reelaboración del mito en la literatura escrita por mujeres permite desarrollar en estos personajes femeninos ciertos aspectos como la insubordinación, la sabiduría, la sexualidad libre o el poder femenino, que tradicionalmente han sido contemplados como una amenaza al orden androcéntrico, y que a la luz de una lectura actual se contemplan como aspectos positivos. Partiendo de esta idea, hemos querido prestar especial atención al mito de Lilith por su versatilidad, tanto para asimilar y sincretizar funciones y mitemas provenientes de distintos imaginarios culturales como para transfigurarse en la actual cultura popular como un potente símbolo de insumisión y de resistencia feminista. Lilith, por excelencia, es la representación de la alteridad ingobernable frente un Yo domesticado que la teme y la desea al mismo tiempo. Si bien el aspecto que más ha trascendido de ella a merced de la óptica androcéntrica es el de la seductora diabólica, no deja de ser la primera figura femenina que, en el imaginario judeocristiano, se rebela contra la autoridad moral y divina.

Teniendo en cuenta este aspecto, nos ha resultado especialmente interesante en esta investigación contrastar el tratamiento recibido por esta figura a lo largo de su evolución, puesto que, mientras los escritores masculinos han optado tradicionalmente por su demonización o su hipersexualización –o ambas a la vez-, convirtiéndola en el

paradigma de la *femme fatale*, la postura de las escritoras ante esta figura, de la que hemos querido aportar algunos ejemplos representativos, ha sido significativamente contraria a la del canon androcéntrico. Frente a la sexualidad destructora propuesta por el imaginario masculino, la Lilith reescrita por las autoras se erige principalmente como creadora: del cambio social, de un nuevo orden simbólico, de un discurso feminista o proto-feminista, y de relaciones de solidaridad y transmisión de conocimiento entre mujeres. Lilith, en este sentido, supone a su vez una reapropiación de la palabra femenina, una resignificación basada en la resistencia, la mujer prometeica que subvierte el mito del rebelde masculino. Por supuesto, existen divergencias en torno a las distintas reformulaciones por parte de las autoras. Redimir a la diablesa, justificarla como resultado de la opresión patriarcal, exaltarla como encarnación de la feminidad primigenia, o humanizarla para promover su identificación son algunas de las propuestas literarias que, en definitiva, responden a una causa común: crear o rescatar referentes identitarios con los que auto-definirse.

De un modo u otro, las mujeres transgresoras de nuestro estudio representan una lucha contra el sistema patriarcal, las convenciones y los roles sociales que la sociedad les impone. Señala Rocío Pérez Gañán (2014: 94), parafraseando a Simone de Beauvoir, que la mujer perversa “no nace; se hace”. El análisis de la evolución de este arquetipo pone de manifiesto los mecanismos ideológicos en torno a los que se construye y nos conduce a la reflexión sobre la forma en que asimilamos y naturalizamos el discurso simbólico. En este sentido, la revisión crítica de la imagen de la mujer-monstruo no solo nos permite comprender cómo se construyen las estrategias de legitimación patriarcales, sino adquirir las herramientas necesarias para deconstruir y resignificar el mito; releer y reescribir al monstruo femenino *en* femenino.

Desde los inicios de la civilización, las mujeres hemos sido invisibles, “hemos estado dormidas”, escribía Cixous. El conocimiento de nuestra propia historia, real y simbólica, es indispensable para comprender nuestro papel en la cultura y la sociedad y cuestionar las narrativas hegemónicas. Nuestra reelaboración genealógica comienza precisamente a partir de los referentes femeninos que el patriarcado ha clasificado tradicionalmente como modelos de perversidad y de anti-feminidad, pues es a través de ellos donde podemos leer la historia de la subversión femenina en el orden simbólico masculino.

Conocer y recuperar a estas figuras, reapropiarnos de los discursos en los que se construyen para reconstruirlas, supone también reconstruir un fragmento de nuestra propia identidad. De esta manera, el objetivo de futuras investigaciones se centrará en ampliar y profundizar en esta genealogía de figuras femeninas y sus contextos socioculturales, con el fin de continuar con esta reconstrucción. Nombrarlas a ellas, en definitiva, para escribirnos a nosotras.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GARCÍA, Teresa (2013). *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte*. Editorial Casimiro, Madrid.
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1996). “Ambigüedad y otros caracteres en las divinidades remotas de la épica arcaica”. *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 6, pp. 143-157.
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1995). “Carácter contrapuesto de la descendencia femenina de Forcis y Ceto en la Teogonía”. *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 5, pp. 167-180.
- ALFAYÉ VILLA, Silvia (2003). “La iconografía divina en Celtiberia. Una revisión crítica”. *AEspA*, nº. 66, pp. 77-96.
- ALGANZA ROLDÁN, Minerva (2013). “Genios alados, monstruos y mujeres fatales en la mitología griega”. En: Carretero González, M., Díaz Piedra, D., Reyes Martín, M., y Rodríguez Fernández, S. (eds.), *Vampiros a contraluz. Constantes y Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura*, Editorial Comares, Granada, pp. 1-17.
- ÁLVAREZ ESPINOZA, Nazira (2013). “El silencio femenino en el mito griego de Casandra”. *Revista de Lenguas Modernas*, nº 19, pp. 49-73.
- ÁLVARO ESTRAMIANA, José Luis, y FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz (2006). “Representaciones sociales de la mujer”. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, nº 9, pp. 65-77.
- AMÍCOLA, José (Coord.) (2011). *Un corte de género. Mito y fantasía*. Biblos, Buenos Aires.
- AMORÓS, Celia (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Editorial Anthropos, Barcelona. 2ª edición.
- AMORÓS, Celia (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid.
- AMORÓS, Celia, y DE MIGUEL, Ana (2005). *Teoría feminista. De la Ilustración a la Globalización*. Editorial Minerva, Madrid.
- ANTÓN, Fina M., y MANDIANES, Manuel (1992). “La serpiente y los habitantes del agua”. En: GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, y MALPICA CUELLO, Antonio (Coord.). *El agua. Mitos, ritos y realidades*. Editorial Anthropos, Barcelona.

- ARENDDT, Hannah (2016). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Ediciones Península, Barcelona.
- ARENDDT, Hannah (2005). *Sobre la violencia*. Alianza Editorial, Madrid.
- ARIAS, Alfredo (2018). *Diosas, santas y malditas. Arquetipos del Eterno Femenino en la cultura*. Editorial Berenice, Córdoba.
- ARISTÓTELES (1994). *Reproducción de los animales*. Introducción, Traducción y notas de Ester Sánchez. Editorial Gredos, Madrid.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, y MARCOS DE COSSÍO, Pedro (Eds.) (2010). *Mitos Femeninos. Laberinto de espejos*. Arcibel Editores, Sevilla.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, BROWNE SARTORI, Rodrigo, CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, ESTÉVEZ SAÁ, José Manuel, SILVA ECHETO, Víctor, TORRES CALZADA, Katjia, y TRAPASSI, Leonarda (2006). *Mujeres, espacio y poder*. Arcibel Editores, Sevilla.
- ATWOOD, Margaret (2005). *Penélope y las doce esclavas*. Editorial Salamandra, Barcelona.
- AUDANO, Sergio, e CIPRIANI, Giovanni (2011). *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*. Edizioni Il Castello, Foggia.
- AURAX-JONCHIERE, Pascale (2002). *Lilith, avatar et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadences*. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- BACHOFEN, Johann Jakob (1992). *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Ediciones Akal, Madrid. 2ª edición.
- BACUS, Elizabeth A. et al. (1993). *Gendered Past: A Critical Bibliography of Gender in Archaeology*, Ann Arbor University of Michigan Museum of Anthropology.
- BALZA, Isabel (2009). "Identidades femeninas errantes: sobre hechiceras y monstruos". En: JAIME DE PABLOS, Elena (ed.). *Identidades femeninas en un mundo plural*. Arcibel Editores, Sevilla.
- BAMBERGER, Joan (1979). "El mito del matriarcado. ¿Por qué gobiernan los hombres en las sociedades primitivas?". En: HARRIS, Olivia, y YOUNG, Kate. *Antropología y feminismo*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- BARING, Anne, y CASHFORD, Jules (2005). *El mito de la Diosa: evolución de una imagen*. Editorial Siruela, Madrid.
- BARTHES, Roland (2002). *Ensayos críticos*. Editorial Seix Barral, Barcelona.



- BARTHES, Roland (2005). *Mitologías*. Editorial Siglo XXI, Madrid. 4ª edición.
- BASAGLIA, Franca (1987). *Mujer, locura y sociedad*. Universidad Autónoma de Puebla, México.
- BATAILLE, George, HYPPOLITE, Jean y SARTRE, Jean-Paul (1980). *Dibattito sul peccato*. Brescia.
- BATAILLE, Georges (1997). *El erotismo*. Editorial Tusquets, Barcelona.
- BEARD, Mary (2013). *La herencia viva de los clásicos: tradiciones, aventuras e innovaciones*. Editorial Crítica, Barcelona.
- BEARD, Mary (2018). *Mujeres y poder*. Editorial Crítica, Barcelona.
- BECKER, Susanne (1999). *Gothic Forms of Feminine Fiction*. Manchester University Press.
- BECHTEL, Guy (2001). *Las cuatro mujeres de Dios: la puta, la bruja, la santa y la tonta*. Ediciones B, Barcelona.
- BELLUSCIO, Marta (1996). *Las fatales. ¡Bang! ¡Bang!: Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Editorial La Máscara, Valencia.
- BENGOECHEA BARTOLOMÉ, Mercedes (1992). “El silencio femenino”. *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, nº 5, pp. 48-56.
- BENGOECHEA, Mercedes, y MORALES, Marisol (Eds.) (2000). *Mosaicos y taraceas: deconstrucción feminista de los discursos del género*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (1982). *Mitología y mitos de la Hispania prerromana. Vol. I*. Ediciones Akal, Madrid.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (1986). *Mitología y mitos de la Hispania prerromana. Vol. II*. Ediciones Akal, Madrid.
- BERTINI, Ferruccio (Ed.). (1991). *La mujer medieval*. Alianza Editorial, Madrid.
- BERTRAM, Ernst and NORTON, Robert Edward (2009). *Nietzsche: Attempt at a mythology*. University of Illinois Press, Urbana.
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de la monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

- BETETA MARTÍN, Yolanda (2014). “La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX”. *Dossiers Feministes*, nº 18, pp. 293-307.
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2009). “Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos”. *Investigaciones Feministas*, vol. 0, pp. 163-182.
- BIRULÉS, Fina (2015). *Entreactos: en torno a la política, el feminismo y el pensamiento*. Katz Editores, Madrid.
- BITTON, Michèle (2007). “Lilith et Adam. Une légende sans dessus dessous”. *Pardès*, vol. 2, nº 43, pp. 37-51.
- BITTON, Michèle (1990). “Lilith ou la Première Eve : un mythe juif tardif”. *Archives de sciences sociales des religions*, nº 71, pp. 113-136.
- BLACK KOLTUV, Barbara (1986). *The Book of Lilith*. Nicolas-Hays Inc., Lake Worth, Florida.
- BLAIR, Judit M. (2009). *De-Demonising the Old Testament: An Investigation on Azazel, Lilith, Deber, Qeteb and Reshef in the Hebrew Bible*. Mohr Siebeck, Tübingen.
- BLÁZQUEZ, José María (1977). *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Ediciones Cristiandad, Madrid.
- BLUESTONE, Natalie Harris (1988). *Women and the ideal society: Plato's Republic and the modern myths of gender*. University of Massachusetts, Amherst.
- BORDO, Susan (2003). *Unbearable weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, Berkeley.
- BORNAY, Erika (2001): *Las hijas de Lilith*. Colección Ensayos de Arte, Ediciones Cátedra, Madrid.
- BORRÁS CASTANYER, Laura (2000). “Introducción a la crítica literaria feminista”. En: SEGARRA, Marta, y CARABÍ, Àngels (Eds.). *Feminismo y crítica literaria*. Editorial Icaria, Barcelona.
- BOU, Núria (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Editorial Icaria, Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre (2012). *Capital simbólico y magia social*. Siglo XXI Editores, México D.F.
- BOURDIEU, Pierre (2007). *Cosas dichas*. Editorial Gedisa, Barcelona.

- BOURDIEU, Pierre (1998). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre, y PASSERON, Jean-Claude (1996). *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Laia, Barcelona. 2ª edición.
- BOYER, Amalia (2004). “Irigaray y la cuestión de la diferencia sexual”. *Eidos*, nº 2, pp. 90-103.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal, Barcelona.
- BRAIDOTTI, Rosi (2011). *Nomadic Theory*. Columbia University Press, New York.
- BRIL, Jacques (1981). *Lilith ou la mère obscure*. Édition Payot, París.
- BRIFFAULT, Robert (1931). *The Mothers. The Matriarchal Theory of Social Origins*. The Macmillan Company, New York.
- BRONCANO, Fernando, y DE LA FUENTE, David H. (eds.) (2010). *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Ediciones Lengua de Trapo S.L., Madrid.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Presses Universitaires de France, Paris.
- BUCHANAN, Ian, and COLEBROOK, Claire (Eds.) (2000). *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh University Press.
- BURKERT, Walter (2011). *El origen salvaje: ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Editorial Acantilado, Barcelona.
- BUTLER, Judith (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión femenina de la identidad*. Editorial Paidós, Barcelona. 9ª reimpresión.
- BUTLER, Octavia E. (2000). *Lilith's Brood. The Complete Xenogenesis Trilogy*. Open Road, New York.
- CALLEJA, Seve (2005). *Desdichados monstruos: la imagen deformante y grotesca de “el otro”*. Ediciones De la Torre, Madrid.
- CALVO, Yadira (2002). *La canción olvidada*. EUNA, Heredia (Costa Rica).

- CALVO MARTÍNEZ, José Luis, y SÁNCHEZ ROMERO, María Dolores (1987). *Textos de magia en papiros griegos*. Editorial Gredos, Madrid.
- CAMPBELL, Joseph (1972). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- CAMPBELL, Joseph (1990). *Mitología primitiva*. Alianza Editorial, Madrid.
- CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar, y MARTOS GARCÍA, Aitana (2017). “El ciclo de Penélope y su universo expandido: aproximación a la recepción del mito y reescrituras textuales en la era digital”. *Tonos Digital, Revista de Estudios Filológicos*, nº 33, pp. 1-19.
- CAMPOS MANSILLA, Beatriz (2011). “La falta de descendencia biológica. Una lectura social y feminista de la infertilidad de las mujeres”. *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, vol.1, nº 4, pp. 97-121.
- CANTARELLA, Eva (1992). *Pasado próximo: mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*. Colección Feminismos. Ediciones Cátedra, Madrid.
- CAPELLI, Francesca, GENOUD, Gelly y MEO, Analia Lorena (2015). “Mostrar el indecible. La muerte, el mal, lo sobrenatural y sus representaciones”. *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- CAPORALE BIZZINI, Silvia (1994). *A propósito del poder y la ideología: Foucault, Barthes y la construcción del género en la novela contemporánea en lengua inglesa* (Tesis Doctoral). Universidad de Alicante.
- CARDENAL ORTA, Tatiana (2012). “Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray”. *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 46, pp. 353-360.
- CARDINI, Franco (1984). *Días sagrados: tradición popular en las culturas Euromediterráneas*. Editorial Argos Vergara, Barcelona.
- CARIDAD ARIAS, Joaquín (2016). *Los Dioses de Canarias en las antiguas culturas mediterráneas*. Vereda Libros, Santa Cruz de Tenerife.
- CARO BAROJA, Julio (2003). *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid.
- CARTER, Angela (2017). *Quemar las naves. Los cuentos completos de Angela Carter*. Editorial Sexto Piso, Madrid.
- CARVALHO, Diana (2009). *Woman has two faces: Re-examining Eve and Lilith in Jewish feminist thought*. (Tesis Doctoral). University of Denver.
- CASANOVA, Eudaldo, y LARUMBE, M<sup>a</sup> Ángeles (2005). *La serpiente vencida: sobre los orígenes de la misoginia en lo natural*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

- CASSIRER, Ernst (2013). *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2ª edición.
- CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, Susana (2008). *Mujeres perversas de la Historia*. Editorial Norma, Bogotá.
- CASTILLO, Fania (2010). “El horror. Una lectura mito-poética”. *Bordes. Revista de Estudios Culturales*, nº 1, pp. 26-44.
- CAVARERO, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- CAVARERO, Adriana (2014). *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Taylor and Francis, Hoboken.
- CAVALIERE, Alessandro (2015) (Ed.). *Enseñanzas de lo inefable. Cine y psicoanálisis*. Publicacions de la Universitat d’Alacant.
- CHAPARRO AMAYA, Adolfo (2009). “Mito y logocentrismo”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 48, págs. 65-80.
- CHERNUS, Ira (1982). *Mysticism in Rabbinic Judaism: studies in the History of Midrash*. Walter de Gruyter, Berlin.
- CHESLER, Phyllis (1972). *Women and Madness*. Avon Books, New York.
- CHINCHILLA SÁNCHEZ, Kattia (2003). “El prestigio del devenir cíclico: las hierofanías selénicas”. *Filología y Lingüística*, nº XXIX, vol. 1, pp. 263-271.
- CHODOROW, Nancy (2003). *El poder de los sentimientos: la significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*. Editorial Paidós, Barcelona.
- CICERÓN, Marco Tulio (1999). *Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción, traducción y notas de Ángel Escobar. Editorial Gredos, Madrid.
- CID LÓPEZ, Rosa María (2003). *Mitos femeninos de la cultura clásica: creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*. KRK Ediciones, Oviedo.
- CIFRE WIBROW, Patricia, & GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (Eds.) (2014). *Culturas de la seducción*. Editorial de la Universidad de Salamanca.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2007): *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela, Barcelona. 11ª edición.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la Medusa*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- CLÉMENT, Catherine, y KRISTEVA, Julia (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Colección Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid.

- COBO, Rosa (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- COLAIZZI, Giulia (2004). “La construcción del sujeto moderno”. *Boletín Hispánico Helvético*, nº 3, pp. 75-103.
- COLE, Phillip (2006). *The Myth of Evil*. Edinburgh University Press.
- COMENGE, Rafael (2011) (Ed.). *Zepher Zohar: El Libro del Esplendor* (Biblia de la Cábala). Biblioteca Bergamín, Madrid.
- CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia, & STANBURY, Sarah (1997). *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*. Columbia University Press, New York.
- CORNFORD, Francis M. (1998). *Principium Sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*. La Balsa de Medusa, Madrid
- COTTEGNIES, Line, GHEERAERT, Tony, & VENET, Gisèle (2003). *La beauté et ses monstres: dans l'Europe baroque 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles*. Presses Sorbonne nouvelle, Paris.
- COTTERELL, Artur (1986). *Los orígenes de la civilización europea*. Editorial Crítica, Barcelona.
- COWARD, Rosalind (1983). *Patriarchal Precedents*. Routledge, New York.
- CREED, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, London.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2009). “Las brujas: mujeres sabias, mujeres públicas, peligrosas, diabólicas”. En: GONZÁLEZ DE SANDE, Estela, y CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles. *Las Revolucionarias.: Literatura e insubmisión femenina*. Arcibel Editores, Sevilla.
- DALLEY, Stephanie (1998). *Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh and Others*. Oxford World's Classics, Oxford.
- DALY, Mary (1991a). *Beyond God the Father. Toward a Philosophy of Women's Liberation*. The Women's Press, London.
- DALY, Mary (1991b). *Gyn/ecology: the metaethics of radical feminism*. The Women's Press, London.
- DALY, Kathleen N. and RENGEL, Marian (2010). *Norse mythology A to Z*. Chelsea House, Nueva York.

- DAME, Enid (1986). *Lilith and her Demons*. Cross-Cultural Communications, New York.
- DAME, Enid, RIVLIN, Lily, and WENKART, Henny (2004). *Which Lilith? Feminist Writers Re-Create the World's First Woman*. Rowman and Littlefield Publishers, Maryland.
- DAVIS, Natalie Zemon (1978). "Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe". In: BABCOCK, Barbara A. (ed.). *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Cornell UP, pp. 147-190.
- DE BEAUVOIR, Simone (1999). *El segundo sexo*. Colección Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid. 3ª edición.
- DE LAURETIS, Teresa (2002). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Editorial Horas y Horas, Madrid.
- DE MIGUEL, Ana (2018). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Ediciones Cátedra, Madrid. 11ª edición.
- DE SEVILLA, Isidoro y OROZ, José (1982). *Etimologías*. Madrid.
- DELEUZE, Gilles (2006). *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques (1998). *De la Gramatología*. Editorial Siglo XXI, México D.F.
- DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- DETIENNE, Marcel (1985). *La invención de la mitología*. Ediciones Península, Barcelona.
- DI BERNARDO, Filippo Giuseppe (2009): *La insurrección de Lilith. Breve recorrido histórico hasta la formulación de los arquetipos de mujer en la cultura judía/judío-cristiana y en la primera genealogía de la mitología griega*, Arcibel Editores, Sevilla.
- DI GIOIA, Amanda (2017). *Childbirth and Parenting in Horror Texts: The Marginalized and the Monstrous*. Emerald Publishing, London.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco (1998). *Introducción a la historia de las religiones: hombres, ritos, dioses*. Editorial Trotta, Madrid. 2ª edición.
- DIJKSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Editorial Debate S.A., Madrid.

- DIQUINZIO, Patrice (1993). "Exclusion and Essentialism in Feminist Theory: The Problem of Mothering". *Hypatia*, vol. 8, nº 3, pp. 1-20.
- DOUGLAS, Mary (1988).  *Símbolos naturales*. Alianza Editorial, Madrid.
- DOWNING, Christine (2010).  *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. Editorial Kairós, Barcelona.
- DUBOURDIEU, Anne (2003). "Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique". *Revue de l'histoire des religions*, vol. 220, nº 3, pp. 259-282.
- DUCH, Lluís (2001).  *Antropología de la religión*. Herder, Barcelona.
- DUMÉZIL, Georges (2016).  *Mito y epopeya I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- DURAND, Gilbert (2004).  *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- DURKHEIM, Émile (1898). "Représentations individuelles et représentations collectives", *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI. Édition électronique par Jean-Marie Tremblay. <http://sbisrvntweb.uqac.ca/archivage/13894689.pdf>
- DYER, Richard, (1986).  *Cine y homosexualidad*. Editorial Laertes, Barcelona.
- ECO, Umberto (2007).  *Historia de la fealdad*. Editorial Lumen, Barcelona.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh (2014). "La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica".  *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 32, pp. 83-93.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh (2009). "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale".  *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº18, pp. 229-249.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh (2015).  *Lilith y sus descendientes: Trayectoria del mito de la femme fatale en las literaturas europeas*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- ELIADE, Mircea (1952).  *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Emecé Editores, Buenos Aires.
- ELIADE, Mircea (2014).  *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Paidós, Barcelona.
- ELIADE, Mircea (1991).  *Mito y realidad*. Editorial Labor, Barcelona.



- ELIADE, Mircea (2001). *Mitos, sueños y misterios*. Editorial Kairós, Barcelona.
- ELLMANN, Mary (1970). *Thinking about Women*. Harcourt Press, New York.
- EISLER, Riane (2008). *El cáliz y la espada*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile. 11ª edición.
- EISLER, Riane (2000). *Sexo, mitos y política del cuerpo*. Editorial Pax, México D.F.
- ERRÁZURIZ VIDAL, Pilar (2012). *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- ESPEJO MURIEL, Carlos (1993). “La dimensión mítica”. *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*. Universidad de Granada, nº 4-5, 1993-1994, pp. 155-166.
- ETGHEGOYEN, Horacio R. (2014). “Las primeras ideas psicoanalíticas sobre el simbolismo”. *Revista de la Sociedad Argentina de Psicoanálisis*, nº 18, pp. 17-46.
- EVANS PRITCHARD, Edward Evan (1973). *Las teorías de la religión primitiva*. Siglo Veintiuno, Madrid.
- EWERS, Hans Heinz (2005). *La mandrágora*. Madrid: Editorial Valdemar.
- FE, Marina (1999) (Coord). *Otramente, lectura y escritura feministas*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- FEDERICI, Silvia (2016). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.
- FELDMAN, Thalia (1965). “Gorgo and the Origins of Fear”. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 4, nº 3, pp. 484-494.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya (2012). *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Ana María (1998). “Estudios sobre las mujeres, el género y el feminismo”. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 54, pp. 79-95.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Fidel (2017). “El impacto de las serpientes sobre la mente humana”. *Argutorio*, nº 37, pp. 75-88.
- FILÓSTRATO (1992). *Vida de Apolonio de Tiana*. Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Editorial Gredos, Madrid.
- FIRESTONE, Shulamith (1976). *Dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*. Editorial Kairós, Barcelona.

- FRADENBURG, Louise & FRECCERO, Carla (eds.) (1996). *Premodern Sexualities*. Routledge, New York.
- FRAZER, James George (2011). *La rama dorada: magia y religión*. Fondo de Cultura Económica, México D.F. 3ª edición.
- FREUD, Sigmund (1997). *Tótem y tabú*. Alianza Editorial, Madrid. 1ª edición, 20ª impresión.
- FREEDMAN, Harry, and MAURICE, Simon (Eds.) (1977). *The Midrash Rabbah*. Oxford University Press.
- FOUCAULT, Michel. (2016). *Historia de la sexualidad. I, La voluntad de saber*. Editorial Siglo Veintiuno, Madrid. 2ª edición, 4ª impresión.
- FOUCAULT, Michel (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Editorial Siglo Veintiuno, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Los Anormales*. Texto del Informe del curso de 1974-1975 dictado por Michel Foucault en el College de France, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel (2012). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo Veintiuno, Madrid.
- FOURNIER, Patricia, et al. (ed.) (2007). *Antropología y simbolismo*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (2006). *El hombre ciervo y la mujer araña: figuras griegas de la metamorfosis*. Editorial Abada, Madrid.
- FURMAN, Nelly (1987). "The Study of Women in Language". *Signs*, n° 4, pp. 182-185.
- GAUTIER, Théophile (2006). *La muerta enamorada*. Editorial Artemisa, La Laguna.
- GARCÍA AGUILAR, María del Carmen (2016). "La ginocrítica. Una mirada diferente para literatura". En GARCÍA AGUILAR, María del Carmen, y HERRERA MARTÍNEZ, Alberto Isaac (Eds.) *Voces de la cultura. Apertura y transgresión del sentido*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2006). *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial, Madrid.

- GATENS, Moira (1991). *Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*. Polity, Cambridge.
- GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, New York.
- GEORGE, Arthur and GEORGE, Elena (2014). *The mythology of Eden*. Hamilton Books, Lanham, Maryland.
- GIALLONGO, Angela (2012). *La mujer serpiente. Historias de un enigma desde la antigüedad hasta el siglo XXI*. Benilde Ediciones, Sevilla.
- GILBERT, Sandra M., y GUBAR, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- GIMBUTAS, Marija (2013). *Diosas y dioses de la vieja Europa (7000-35000 a.C.)*. Editorial Siruela, Madrid.
- GIMBUTAS, Marija (1996). *El lenguaje de la Diosa*. Grupo Editorial Asturiano, Oviedo.
- GIMÉNEZ SEGURA, María del Carmen (1991). *Judaísmo, psicoanálisis y sexualidad femenina*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- GIMENO REINOSO, Beatriz (2008). *La construcción de la lesbiana perversa: visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación*. Gedisa Editorial, Barcelona.
- GILLIGAN, Carol (2016). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press, Cambridge.
- GIORGI, Gabriel (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, nº 227, pp. 323-329.
- GLOCKNER, Julio (1994). “Viejos y nuevos monstruos”. *Elementos*, nº 22, vol. 3, pp. 35-42.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2009). *Fausto*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- GÓMEZ CASTELLANO, Irene (2007). “El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: *Frankenstein* y *Sab*”. *Revista Hispánica Moderna*, nº 2, pp. 187-203.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (1976). “La estructura mitológica en Lévi-Strauss”. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 6, nº.1, págs. 119-146.
- GONZÁLEZ ARIAS, Luz Mar (1997). *Cuerpo, mito y teoría feminista. Re/visiones de Eva en autoras irlandesas contemporáneas*. Colección Alternativas, KRK Ediciones, Oviedo.

- GONZÁLEZ CORTÉS, María Teresa (2000). *Eleusis, los secretos de Occidente: historia agraria y bélica de la sexualidad*. Ediciones Clásicas, Madrid.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Patricia (2018). “La voz negada: discursos sobre la palabra y el silencio de la mujer en el mundo clásico”. *Cuadernos de Historia*, nº 48, pp. 9-31.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz (2002). “Matthew Lewis, Keats y P.B. Shelley: la ambigüedad de la belleza como transgresión”. *Odisea*, nº 2, pp. 83-94.
- GONZÁLEZ OVIES, Aurelio (1994): “Mito: masculino singular”. En: CARAMÉS, José Luis, y GONZÁLEZ, Santiago (eds.): *Género y sexo en el discurso artístico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada (2010). “Cuando Carmen se llama Conchita, Phyllis, Lola o Coralas: hijas cinematográficas de Carmen”. En: UTRERA, Rafael, y GUARINOS, Virginia. *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- GOULD DAVIS, Elizabeth (1975). *The First Sex*. Penguin Books, New York.
- GRAVES, Robert (2015). *La Diosa Blanca: gramática histórica del mito poético*. Alianza Editorial, Madrid.
- GRAVES, Robert, y PATAI, Raphael (2000). *Los mitos hebreos*. Alianza Editorial, Madrid.
- GREEN, Miranda Jane (1993). *Mitos celtas*. Akal Ediciones, Madrid.
- GREER, Germaine (2004). *La mujer eunuco*. Editorial Kairós, Barcelona.
- GRENN-SCOTT, Deborah (2000). *Lilith's Fire: Reclaiming Our Sacred Lifeforce*. Universal Publishers, San Mateo, California.
- GRIGORIEFF, Vladimir (1998). *Mitologías occidentales*. Ediciones Robinbook, Barcelona.
- GRIMAL, Pierre (2008). *Mitologías: Del Mediterráneo al Ganges*. Editorial Gredos, Madrid.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía (2007). *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Programa de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012). *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Editorial Milenio, Lleida.

- HAASE, Donald (2004). *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Wayne State University Press, Detroit.
- HALE, Vincent (2014). *Mesopotamian gods & goddesses*. Britannica Educational Publishing, Nueva York.
- HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Colección Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid.
- HARAWAY, Donna (1996) "Ecce Homo, Ain't I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape." In: BUTLER, Judith, & SCOTT, Joan (Eds.) *Feminists Theorize the Political*. Routledge, New York, pp. 86-100.
- HARAWAY, Donna (1995). *Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- HARD, Robin (2014). *A handbook of Greek mythology*. Routledge, London.
- HARRIS, Marvin (1990). *Antropología cultural*. Alianza Editorial, Madrid.
- HARRIS, Olivia, y YOUNG, Kate (eds.) (1979). *Antropología y feminismo*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- HARRISON, Jane Ellen (1912). *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: University Press.
- HART, George (2003). *Mitos egipcios*. Ediciones Akal, Madrid.
- HASKINS, Susan (1996). *María Magdalena. Mito y metáfora*. Editorial Herder, Barcelona.
- HASSIG, Debra (1995). *Medieval bestiaries. Text, image, ideology*. Cambridge: University Press.
- HAWKES, Jacquetta Hopkins (1968). *El origen de los dioses: las maravillas de Creta y Micenas*. Noguer, Barcelona.
- HAYS, Hoffman Reynolds (1964). *The Dangerous Sex. The Myth of Feminine Evil*. Putnam's Sons, New York.
- HERÁCLITO (1989). *Alegorías de Homero*. Introducción de Esteban Calderón Dorda. Traducción y notas de María Antonia Ozaeta Gálvez. Editorial Gredos, Madrid.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006). "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en obras literarias". *Çédille. Revista de estudios franceses*, nº 2, pp. 58-76.

HERRERO CECILIA, Juan, y MORALES PECO, Monserrat (2008). *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

HESÍODO (1986). *Teogonía*. Teorema, Barcelona.

HÖBENREICH, Evelyn (2005). “Andróginas y monstruos. Mujeres que hablan en la Antigua Roma”. *Veleia*, nº 22, pp. 173-182.

HOMERO (ed. 2000). *La Odisea*. Editorial Gredos, Madrid.

HOUGRON, Alexandre (2005). “La figure du monstre dans la littérature et au cinéma: monstre et intertextualité” [www.lettres.ac.-versailles .fr/spip.php/article28](http://www.lettres.ac.-versailles.fr/spip.php/article28)

HÜBNER, Kurt (1996). *La verdad del mito*. Siglo XXI Editores, México D.F.

HUGO, Victor (1984). *La fin de Satan*. Gallimard Éditions, Paris.

HURWITZ, Siegmund (1999). *Lilith the First Eve: Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*. Daimon Verlag, Einsiedeln.

HUSAIN, Shahrukh (2006). *La diosa: Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Editorial Taschen, Madrid.

IRIARTE, Ana (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Taurus, Madrid.

IRIGARAY, Luce (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre*. La Sal, Edicions de les Dones, Barcelona.

IRIGARAY, Luce (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Ediciones Akal, Madrid.

IRIGARAY, Luce (2010). *Ética de la diferencia sexual*. Ediciones Ellago, Castellón.

IRIGARAY, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*. Ediciones Cátedra, Madrid.

ISHERWOOD, Lisa, and McEWAN, Dorothea (1993). *Introducing Feminist Theology*. Sheffield Academic Press.

JAMES, Sharon L., and DILLON, Sheila (eds.) (2012). *A Companion to Women in the Ancient World*. Wiley-Blackwell, Sussex.

JONES, Ann Rosalind (1981). “Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Écriture Feminine*”. *Feminist Studies*, vol. 7, nº 2, pp. 247-263.

JUNG, Gustav Carl (2010). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Editorial Trotta, Madrid.

- KAPLAN, Anne E. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Editorial Cátedra, Madrid.
- KAPLAN, Carla (1990). "Women's Writing and Feminist Strategy". *American Literary History*, vol.2, nº 2, pp. 339-357.
- KAPPELAR, Susan (1986). *The Pornography of Representation*. Polity, Cambridge.
- KAPPLER, Claude (2004). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Ediciones Akal, Madrid.
- KARLSDOTTIR, Alice (2015). *Norse Goddess Magic - Trancework, Mythology, and Ritual*. Inner Traditions Bear And Company, Rochester, Vermont.
- KEN, Dowden (2014). *Death and the Maiden: Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*. Routledge, London.
- KELLY, Joan (1979). "The Double-Edge Vision of Feminist Theory". *Feminist Studies*, nº 5, pp. 216-227.
- KELLY, Joan (1986). *Women, history & theory: The essays of Joan Kelly*. University of Chicago Press, Chicago.
- KING, Jeannette (2000). *Women and the Word: Contemporary Women Novelists and the Bible*. Palgrave MacMillan, London.
- KIRK, Geoffrey Stephen (2006). *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*. Editorial Paidós, Barcelona.
- KIRK, Geoffrey Stephen, RAVEN, John Earle, y SCHOFIELD, Malcolm (1987). *Los filósofos presocráticos*. Editorial Gredos, Madrid.
- KRAMER, Samuel Noah (1938). *Gilgamesh and the Huluppu Tree. A Reconstructed Sumerian Text*. Assyriological Studies of the Oriental Institute, University of Chicago, nº 10. Chicago University Press.
- KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil, Paris.
- KRISTEVA, Julia (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores, México D.F., 4ª edición.
- KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga and LYONS, Claire (2000). *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*. Routledge, London.
- KOUSALEOS, Nicole (1999). "Feminist Theory and Folklore". *Folklore Forum*, 30, pp. 19-34.
- LACAN, Jacques (2005). *De los Nombres del Padre*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

- LACAN, Jaques (1992). *El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- LAKOFF, Robin (1973). "Language and Woman's Place". *Language in Society*, vol. 2, n° 1, pp. 45-80.
- LANGWORTHY-COLLIER, Ada (1885) (ed. facs.) *Lilith. The Legend of the First Woman*. D. Lothrop and Company, Boston.
- LARA PEINADO, Federico (ed.) (1994). *Enuma Elish. Poema babilónico de la Creación*. Editorial Trotta, Madrid.
- LARA PEINADO, Federico (ed.) (1984). *Mitos sumerios y acadios*. Editora Nacional, Madrid.
- LARRINGTON, Carolyne (1992). *The Feminist Companion to Mythology*. Pandora, London.
- LE FANU, Joseph Sheridan (2005). *Carmilla*. Editorial Obelisco, Barcelona.
- LECLERC, Annie (1977). *Palabra de mujer*. Ediciones Megápolis, Buenos Aires.
- LEICK, Gwendolyn (1998). *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. Routledge: London.
- LEMAIRE, André (2000). *El mundo de la Biblia*. Editorial Complutense, Madrid.
- LERNER, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Editorial Crítica, Barcelona.
- LESSES, Rebecca (2001). "Exe(o)rcising power: women as sorceresses, exorcists, and demonesses in Babylonian Jewish society of late antiquity". *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 69, n° 2, pp. 343-375.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1970). *Antropología estructural*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 3ª edición.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1990). *Mito y significado*. Alianza Editorial, Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2014). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 18ª edición.
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1978). *La mitología primitiva*. Editorial Península, Barcelona.
- LIPOVETSKY, Gilles (1999). *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- LITVAK, Lily (1979). *Erotismo fin de siglo*. Editorial Bosch, Barcelona.



- LLORENTE DÍAZ, Marta (2006). “El espacio de la mujer. Tres figuras históricas: la maldita, la cautiva, la soñadora”. En: CIRLOT, Victoria., CLARK, Marga, LLEDÓ CUNILL, Eulàlia, y LLORENTE, Marta. *Oculto pero invisible: Voces femeninas*. Publicacions de la Residència d’Investigadors, nº29, Barcelona.
- LÓPEZ, Aurora (2014). “Las matronas romanas ante la vida pública: utilización de la palabra”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, nº 15, pp. 49-60.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora, MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida, y POCIÑA PÉREZ, Andrés (eds.) (1990). *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Lola (2009). *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Cendeac, Murcia.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario, y UNCETA GÓMEZ, Luis (2011). *Ideas de mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LORAUX, Nicole (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Visor, Madrid.
- LUNA, Lola (2000). “De la emancipación a la insubordinación: de la igualdad a la diferencia”. *Asparkia: Investigació feminista*, nº 10, pp. 27-36.
- LUNA, Lola (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2013). “La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a Clarimonde”. *Cuadernos de Investigación filológica*, vol. 39, pp. 77-106.
- LUCZYŃSKA-HOLDYS, Malgorzata (2013). *Soft-Shed Kisses: Re-visioning the Femme Fatale in English Poetry of the 19<sup>th</sup> Century*. Cambridge Scholars Publishing.
- LYNDON, Sonja, and PASKIN, Sylvia (1995). *The Dibbuk of Delight: An Anthology of Jewish Women’s Poetry*. Five Leaves Publications and European Jewish Publications Society, Nottingham.
- MACAYA, Emilia (1999). “La construcción de la femineidad en la literatura de Occidente: su génesis en el mito grecolatino”. *Revista Filología y Lingüística*, nº XXV, pp. 205-211.
- MACFAGUE, Sally (1982). *Metaphorical Theology: Models of God in Religious Language*. Fortress Press, Philadelphia.
- MACKINNON, Catherine (1995). *Hacia una teoría feminista del Estado*. Ediciones Cátedra, Madrid.

- MADRID, Mercedes (2009). “Medea: hechicera y madre asesina”. *Dossiers Feministes*, nº 13, pp. 29-44.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1995). *Estudios de psicología primitiva*. Editorial Altaya, Barcelona.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1994). *Magia, ciencia, religión*. Editorial Ariel, Barcelona.
- MARCH, Jennifer R., y DE LOZOYA, Teófilo (2002). *Diccionario de mitología clásica*. Editorial Crítica, Barcelona.
- MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio (2009): *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*. Universidad de León.
- MARÍN, María Jordana, MARTÍNEZ BONFILL, Alicia, SANTIAGO, Aroa, y YÚFERA, Cristina (2010). “El imaginario de la Antigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo”. *Estrat Crític*, nº 5, vol.3, pp. 198-205.
- MARÍN CONEJO, Sergio (2015). *Lenguaje y género. Aproximaciones desde un marco teórico*. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2006). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Colección Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1991). *Caperucita en Manhattan*. Editorial Siruela, Madrid.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994). *La reina de las nieves*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz, GONZÁLEZ VICARIO, M<sup>a</sup> Teresa, y ALZAGA RUIZ, Amaya (eds.) (2010). *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2013). “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *UNED. Revista Signa*, 22, págs. 481-496.
- MARTOS GARCÍA, Aitana, y MARTOS GARCÍA, Alberto (2017). “Las dimensiones de la *inteligencia astuta* y el *engaño* en la herencia cultural: *trickster* y *metis* como figuras dialógicas”. *Revista Co-herencia*, vol. 14, nº 27, pp. 129-155.
- MARTOS GARCÍA, Alberto, y MARTOS GARCÍA, Aitana (2015). “Poética del agua en las narraciones tradicionales. Textos y contexto”. *Revista de Literatura y Lingüística*, nº32, pp. 41-62.

- MARCHANT RIVERA, Alicia (2005). “Mujer, mitología y cultura escrita”. En: González de la Peña, María del Val (coord.). *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*. Ediciones Trea, Alcalá de Henares.
- MATEO, Pilar Laura (2012). “Escribir en femenino en los últimos cincuenta años. Lo literario desde una perspectiva de género”. *STVDIVM. Revista de Humanidades*, nº 18, pp. 273-303.
- McDERMOTT, LeRoy (1996). “Self-Representation in Upper Palaeolithic Female Figurines”. *Current Anthropology*, vol. 37, nº 2, pp. 227-275.
- McGANN, Jerome (Ed.) (2003). *Dante Gabriel Rossetti. Collected Poetry and Prose*. Yale University Press.
- McGUIRE, Linda (2010). “From Greek Myth to Medieval Witches: Infertile Women as Monstrous and Evil”. In: NÍ FHLAINN, SORCHA (ed.). *Our Monstrous (S)kin. Blurring the Boundaries between Monsters and Humanity*. Inter-disciplinary Press, Oxford.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008). *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*. Editorial Icaria, Barcelona.
- MESLIN, Michel (1984). *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*. Bordas, Paris.
- MILLET, Kate (1995). *Política sexual*. Colección Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid.
- MIRANDA GARCÍA, Julia Danaide (2012). “El Homo Sapiens simbólico: los discursos de la mitología patriarcal en la cultura occidental”. *Revista Feminismo/s*, nº 20, pp. 81-105.
- MOERS, Ellen (1980). *Literary Women*. The Women's Press, London.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- MOLAS FONT, María Dolors (ed.) (2002). *Vivir en femenino. Estudios de mujeres en la antigüedad*. Edicions Universitat de Barcelona.
- MOLINA, Pedro, y CHECA, Francisco (1997). *La función simbólica de los ritos: rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. Editorial Icaria, Barcelona.
- MONAGHAN, Patricia (1993). *The Book of Goddesses & Heroines*. Llewellyn Publications, Minnesota.
- MORA ALVARADO, Maynor Antonio (2007). *Los monstruos y la alteridad. Hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*. Universidad Nacional, Escuela de Filosofía, Heredia (Costa Rica).

- MORENO CONDE, Margarita, y CABRERA BONET, Paloma (2014). “Entre Amazonas y Grifos. Viaje por las imágenes de frontera en el siglo IV a.C.”. *Archivo Español de Arqueología*, 87, pp. 41-58.
- MORGAN, Teresa (2007). *Popular Morality in the Early Roman Empire*. Cambridge University Press.
- MORRIS, Brian (1995). *Introducción al estudio antropológico de la religión*. Editorial Paidós, Barcelona.
- MOSCOVICI, Serge (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Huemul, Buenos Aires.
- MÜLLER, F. Max (1996). *Mitología comparada*. Edicomunicación, Barcelona.
- MULVEY, Laura (1988). “Placer visual y cine narrativo”. *Cuadernos de trabajo*. Fundación Instituto Shakespeare, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia.
- MURARO, Luisa (1994). *El orden simbólico de la madre*. Colección Cuadernos Inacabados, Editorial Horas y Horas, Madrid.
- NEGRE RIGOL, Monserrat (1992). “El lenguaje de los mitos”. *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 9, pp. 257-270.
- NEUMANN, Erich (2009). *La Gran Madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Editorial Trotta, Madrid.
- NODDINGS, Nel (1991). *Women and Evil*. University of California Press, Berkeley.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2008). “Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres”. *Taller de Letras*, nº 43, pp. 89-104.
- O’FLAHERTY, Wendy (1980). *Women, androgynes and other mythical beasts*. University of Chicago Press.
- OLSEN, Alexandra Hennessey (1990). *New readings on women in Old English literature*. Indiana University Press, Bloomington.
- ORTEGA RION, Isabel (2017). “Medusa, el silencio del monstruo”. *Papeles del Seminario María Zambrano. Aurora*, nº 18, pp. 96-106.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (2003). *Amor y sentido, una hermenéutica simbólica*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1973). *Antropología hermenéutica: para una filosofía del lenguaje del hombre actual*. Editorial Ricardo Aguilera, Madrid.

- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1996). *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*. Editorial Trotta, Madrid.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1993). *Las claves simbólicas de nuestra cultura: matriarcalismo, patriarcalismo, fratricidio*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1987). *Mitología cultural y memorias antropológicas*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- OSHEROW, Michele (2000). "The Dawn of a New Lilith: Revisionary Mythmaking in Women's Science Fiction". *NWSA Journal*, vol. 12, n° 1, pp. 68-83.
- OSTRIKER, Alicia (1993). *Feminist Revision and the Bible*. Blackwell Publishers, Cambridge.
- OSTRIKER, Alicia (1997). *The Nakedness of the Fathers: Biblical Visions and Revisions*. Rutgers University Press, New Jersey.
- OSTRIKER, Alicia (1982). "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking". *Signs*, Vol. 8, No. 1, pp. 68-90.
- OVIDIO (2001). *Cartas de las heroínas*. Traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Editorial Gredos, Madrid.
- PALUMBO, Valeria (2008). *Le figlie di Lilith : vipere, dive, dark ladies e femmes fatales : l'altra ribellione femminile*. Odradek, Roma.
- PANIKKAR, Raimon (2007). *Mito, fe y hermenéutica*. Herder Editorial, Barcelona.
- PARDES, Ilana (1992). *Countertraditions in the Bible. A Feminist Approach*. Harvard University Press.
- PARODO, Ciro (2015). "Angerona e il silenzio del confine. Tempi e spazi liminari di una dea romana muta". *Medea*, vol.1, n° 1, pp. 1-23.
- PAUSANIAS (2008). *Descripción de Grecia. Libros VII-X*. Introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Editorial Gredos, Madrid.
- PEDRAZA, Pilar (1991). *La Bella, enigma y pesadilla: Esfinge, Medusa, Pantera*. Editorial Tusquets, Barcelona.
- PEDRAZA, Pilar (1988). *Las joyas de la serpiente*. Editorial Tusquets, Barcelona.
- PEDRAZA, Pilar (1998). *Máquinas de amar*. Editorial Valdemar, Madrid.
- PEDREGAL RODRÍGUEZ, Amparo, y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (eds.) (2005). *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*. KRK Ediciones, Oviedo.

PÉGOLO, Liliana (2008). “Del mito de las amazonas a las mujeres santas”. *Revista electrónica: Actas y Comunicaciones. Instituto de Historia Antigua y Medieval*, nº4.

<http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/historiaantiguaymedieval/publicaciones.htm>

PEPPERS, Cathy (1995). “Dialogic origins and alien identities in Butler’s *Xenogenesis*”, *Science Fiction Studies*, nº 22, pp. 47-62.

PERERA, Sylvia Brinton (1981). *Descent to the Goddess. A way of Initiation for Women*. Inner City Book, New York.

PEREIRA, Filomena María (1998). *Lilith: the Edge of Forever*. Ide House, Texas.

PÉREZ GAÑÁN, María del Rocío (2014). *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror: el mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*. Editorial de la Universidad de Cantabria, Santander.

PÉREZ GIL, María del Mar (1996). “El mito de Eva en la literatura feminista reciente: *Sisters and Strangers. A Moral Tale* de Emma Tennant”. En: PÉREZ GUERRA, Javier, CANEDA CABRERA, Teresa, DAHLGREN, Marta, FERNÁNDEZ-COLMEIRO, Teresa y VARELA BRAVO, Eduardo J. (Eds.) (1996). *Proceedings of the XIXth Intemational Conference of AEDEAN*. Universidade de Vigo.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa (2018). *Mujeres que corren con los lobos*. Penguin Random House, Barcelona. 2ª edición.

PIULATS RIU, Octavi (2006). *Egiptosophia: relectura del mito al logos*. Editorial Kairós, Barcelona.

PLANELLA RIBERA, Jordi (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao.

PLANELLA RIBERA, Jordi (2007). *Los monstruos y el Psicoanálisis*. Editorial UOC, Barcelona.

PLATERO MÉNDEZ; Raquel (Lucas) y ROSÓN VILLENA, María (2012). “De la ‘Parada de los monstruos’ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y la sexualidad no normativa”. *Feminismo/s*, n. 19, pp. 127-142.

PLASKOW, Judith (2005). *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism and Sexual Ethics (1972-2003)*. Beacon Press, Boston.

POCS, Eva, KLANICZAY, Gabor, and CSONKA-TAKACS, Eszter (2005). *Communicating with the Spirits: Christian Demonology and Popular Mythology (Demons, Spirits and Witches)*. Central European University Press, Nueva York.

- POMEROY, Sarah B. (1999). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Akal Ediciones, Madrid.
- POSADA KUBISSA, Luisa (2005). “Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray”. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 39, pp. 181-201.
- POSADAS, Carmen, y COURGEON, Sophie (2004). *A la sombra de Lilith. En busca de la igualdad perdida*. Editorial Planeta, Barcelona. 2ª edición.
- PROPP, Vladimir (1977). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos, Madrid.
- PULEO, Alicia H. (1997). “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”. *Daimon*, 14, pp. 167-172.
- QUESADA SANZ, Fernando (2012). “Mujeres, amazonas, tumbas y armas: una aproximación transcultural”. En Prados, L., López, C., y Parra, J. (eds.) *La Arqueología funeraria desde una perspectiva de género*. Colección Estudios 145. Madrid, Universidad Autónoma.
- QUINTILLÁ ZANUY, María Teresa (1996). “Voces femeninas en el mito antiguo. El maleficio de un enigma”. *Scriptura*, nº12, pp. 13-32.
- RADFORD RUETHER, Rosemary (ed.) (1974). *Religion and Sexism. Images of woman in the Jewish and Christian traditions*. Simon and Schuster, New York.
- RAGUÉ-ARIAS, María José (2009). “Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 34, nº 2, pp. 559-576.
- REEVES SANDAY, Peggy (1986). *Poder femenino y dominio masculino. Sobre los orígenes de la desigualdad sexual*. Editorial Mitre, Barcelona.
- RIBAS, Judith (1999). “Sexualidad, psicoanálisis y crítica feminista”. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 72, pp. 759-776.
- RICH, Adrienne (1972). “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English*, Vol. 34, No. 1, ‘Women, Writing and Teaching’, pp. 18-30.
- RICOEUR, Paul (2004). *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI Editores, México D.F., 11ª edición.
- RIES, Julien (2011). *El mito y su significado*. Editorial Azul, Barcelona.
- RINE, Abigail (2013). *Irigaray, Incarnation and Contemporary Women’s Fiction*. Bloomsbury Publishing, London.

- RIVERA GARRETAS, María Milagros (2005). *La diferencia sexual en la historia*. Universitat de València.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (2003). *Nombrar el mundo en femenino*. Editorial Icaria, Barcelona.
- ROBLES MORENO, Lola (2008). “Las otras: feminismo, teoría queer y escritoras de literatura fantástica”. En: LÓPEZ PELLISA, Teresa, y ÁNGEL MORENO, Fernando (Eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi /Universidad Carlos III, Madrid.
- RODRÍGUEZ, Pepe (2000). *Dios nació mujer*. Ediciones B, Barcelona.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M<sup>a</sup> (2004). *Foucault y la genealogía de los sexos*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Diana (2008). *Serpientes, dioses y héroes: el combate contra el monstruo en el arte y la literatura griega antigua*. Universidad de León.
- ROMERO, Elena (ed.) (2001). *Andanzas y prodigios de Ben Sirá*. Publicaciones de Estudios Sefardíes, vol. 7. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego (1997). “El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)”. *Daimon, Revista de Filosofía*, nº14, pp. 155-166.
- ROLLIN, Sue (1983). “Women and Witchcraft in Ancient Assyria (c. 900–600 BC).” In: CAMERON, Averil and KUHRT, Amélie (eds.) *Images of Women in Antiquity*, Croom Helm, pp. 34-45.
- ROSOLATO, Guy (1974). *Ensayos sobre lo simbólico*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- ROSSI, Ino, y O’HIGGINS, Edward (1981). *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- ROSSI, María José, y BERTORELLO, Adrián (2013). *Relecturas: claves hermenéuticas para la comprensión de textos filosóficos*. Editorial Universidad de Buenos Aires.
- RUSS, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Editorial Dos Bigotes, Sevilla.
- RUSSELL, Elizabeth (1999). “Censurar lo femenino, silenciar a la mujer”. *Dossiers Feministes n°3: El silencio en la comunicación humana*, pp. 121-132.



- RUSSELL, Elizabeth (2000). “La e/vocación de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray”. En Suárez Briones, B. & Martín Lucas, M. B. & Fariña Busto, M. J. (Ed.). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Editorial Icaria, Barcelona.
- SALAS, María Cecilia (1998). “Monstruos míticos, cuerpos fragmentados y un ser prostituido”. *Affectio Societatis*, nº1, pp. 1-12.
- SANAHUJA YLL, Encarna (2002). *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ ANGUIX, Ana (2015). “Andróginos y ciborgs: monstruos de deconstrucción”. *Kamchatka*, nº 5, pp. 411- 453.
- SÁNCHEZ-MONENY, Josefina (2017). *El itinerario del monstruo: La mujer como sujeto periférico en el siglo XIX*. (Tesis Doctoral). Universidad de Houston.
- SANCHO ROCHER, Laura (2015). *La Antigüedad como paradigma. Espejismos, mitos y silencios en el uso de la historia del mundo clásico por los modernos*. Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- SANTAMARÍA BLASCO, María Lourdes (2013). “¿Qué me pasa, doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cibercultura, y un epílogo gótico contemporáneo”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, nº 1, pp. 51-70.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor (2003). *Tratado de monstruos: ontología teratológica*. Plaza y Vadés, México D.F.
- SCOTT, Joan Wallach (1986). *Gender: A useful category of historical analysis*. American Historical Association, Washington.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (1988). *Más allá de Ítaca: sobre complicidades y conjuras*. Editorial Icaria, Barcelona.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2006). *Matria: el horizonte de lo posible*. Editorial Siglo Veintiuno, Madrid.
- SERRANO MUÑOZ, Lucía, y RODRÍGUEZ HERRANZ, Rosa (2005). “El concepto del matriarcado: una revisión crítica”. *ArqueoWeb - Revista sobre Arqueología en Internet*, nº 7 (2). En: <http://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/7-2/rodriguez.pdf>
- SEXTON, Anne (2016). *Transformations: poems*. Open Road Integrated Media, New York.
- SHALAEVA, Anastasia V. (2014). “Symbolism and Mythology of the Ancients: An Outline of Georg Friedrich Creuzer's Argument”. Higher School of Economics Research Paper No. WP BRP 80/HUM/2014.

- SHOWALTER, Elaine (1977). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (2010). “La crítica feminista en el desierto”. En: ARAÚJO, Nara, y DELGADO, Teresa. *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- SIMONIS, Angie (2012). *La Diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximaciones al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España* (Tesis Doctoral). Universidad de Alicante.
- SIMONIS, Angie (coord.) (2012). *La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI*. FEMINISMO/S, Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante.
- SKAL, David J. (2015). *Hollywood gótico*. ES POP Ediciones, Madrid.
- SLUHOVSKY, Moshe (2011). *Believe not every spirit: Possession, mysticism, and discernment in early modern Catholicism*. University of Chicago Press, Chicago.
- SQUIRE, Charles (2012). *Mythology of ancient Britain and Ireland*. Hardpress Publishing, Londres.
- STRATTON, Kimberly B., & KALLERES, Dayna S. (2014). *Daughters of Hecate: women and magic in the ancient world*. Oxford University Press.
- SUÁREZ, Armando (coord.) (1989). *Psicoanálisis y realidad*. Siglo Veintiuno Editores, México D.F.
- TAUSIET, María, y AMELANG, James S. (ed.) (2004): *El Diablo en la Edad Moderna*. Ediciones de Historia, Editorial Marcial Pons, Madrid.
- TENNANT, Emma (1990). *Sisters and Strangers: A Moral Tale*. Grafton Books, London.
- TODOROV, Tzevetan (2002). *Memoria del mal, tentación del bien: Indagación sobre el siglo XX*. Ediciones Península, Barcelona.
- TOLEDO, Diana (2011). “El mito del caos primigenio y su vínculo con las cosmogonías filosóficas de Tales y Anaximandro de Mileto”, *Stoa*, Vol. 2, n.4, págs. 55-78.
- TOMMASI, Wanda (2002). *Los filósofos y las mujeres. La diferencia sexual en la historia de la Filosofía*. Narcea, Madrid.
- TORRENT, Rosalía (1995). “Baudelaire y la imagen de Satán”, *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, vol. XVII, n°5, pp. 59-71.

- TRÍAS, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial DEBOLSILLO, Barcelona.
- TROIANO, Mariano A. (2004). “Lilith y la Cábala: La figura de Lilith presente en El Bahir y en el Tratado sobre la Emanación Izquierda del rabino Isaac Ben Jacob Ha Cohen”. *Epimeleia, Revista de Estudios sobre la Tradición*, vol. XIII, nº 25-26, pp. 81-115.
- TUBERT COTLIER, Silvia Esther (2002). *Deseo y representación: convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Editorial Síntesis, Madrid.
- UNTERMAN, Alan (1991). *Dictionary of Jewish Lore and Legend*. Thames-Hudson, London.
- URDICIAN, Stéphanie (2016). “De Antígona a Casandra: locas míticas entre exclusión, sacrificio y revelación”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, nº 18, pp. 1-13.
- VALCÁRCEL, Amelia (1994). *Sexo y filosofía: sobre mujer y poder*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María de (2008). *Sonata de primavera; Sonata de estío: Memorias del Marqués de Bradomín*. Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid.
- VALLVERDÚ, Jaume (2014). *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Editorial UOC, Barcelona.
- VAN BINSBERGEN, Wim M.J., & VENBRUX, Eric (eds.) (2010). *New Perspectives on Myth*. PIP-TraCS– Papers in Intercultural Philosophy and Transcontinental Comparative Studies. Haarlem, the Netherlands.
- VANCE, Carole S. (1989). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Talasa Ediciones, Madrid.
- VÉLEZ, Marta Cecilia (1999). *Los hijos de la Gran Diosa: Psicología analítica, mito y violencia*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.
- VERDON, Jean (2008). *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- VERDÚ DELGADO, Ana Dolores (2012). “La desaparición de las diosas como metáfora de la pérdida de autoridad de las mujeres”. *Revista Feminismo/s*, nº 20, pp. 63-80.
- VERHAEGHE, Paul (2013). *Does the Woman exist? From Freud’s hysteric to Lacan’s feminine*. Other Press LLC, New York.
- VERNANT, Jean Pierre (2000). *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Editorial Anagrama, Barcelona.

- VERNANT, Jean Pierre (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Gedisa Editorial, Barcelona. 2ª reimpresión.
- VERNANT, Jean Pierre (1992). *Los Orígenes del pensamiento griego*, Editorial Paidós, Barcelona.
- VERNANT, Jean Pierre (2003). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid. 4ª edición.
- VINE, William Edwy (1999). *Diccionario expositivo de palabras del Antiguo y Nuevo Testamento*. Editorial Caribe, Nashville.
- VIOLI, Patrizia (1991). *El infinito singular*. Colección Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid.
- WALKER, Barbara (1983). *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. Harper Collins, New York.
- WALKER, Nancy A. (1995). *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Texas University Press, Austin.
- WARNER, Marina (1993). *Indigo*. Vintage, London.
- WARNER, Marina (1996). *Monuments and Maidens: the allegory of the female form*. Vintage, London.
- WARNER, Marina (1991). *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María*. Taurus Humanidades, Madrid.
- WASSERZIEHR, Gabriela (1993). "La muerte de lo femenino en la mitología griega". *Asparkia. Investigació Feminista*, nº 2, pp. 37-45.
- WECHSLER STEINBERG, Elina (1988). "Eva versus Lilith (o la elisión en la Biblia de la mujer que goza)". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. VIII, nº 26, pp. 437-443.
- WENKART, Henny (1994). "Feminist Revaluation of the Mythical Triad, Lilith, Adam, Eve: A Contribution to Role Model Theory". *Philosophy in the Contemporary World*, vol. 1, nº 4, pp. 40-44.
- WILSON, Edward O. (2004). *On human nature*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- WHORF, Benjamin Lee (1974). *Language, thought, and reality: selected writings*. Technology Press of M.I.T. Cambridge, Massachusetts.
- WIEGMAN, Robyn (2002). *Women Studies on Its Own*. Duke University Press, Durham.

- WILDE, Oscar (2000). *Salomé*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza Editorial, Madrid. 1ª edición, 5ª reimpresión.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1992). *Observaciones a “La rama dorada” de Frazer*. Editorial Tecnos, Madrid.
- WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, Barcelona.
- WOLF, Christa (1986). *Cassandra*. Editorial Alfaguara, Madrid.
- WOOLF, Virginia (1979). *Virginia Woolf: Women and Writing*, The Women’s Press, Londres.
- YILDIZ, Efrem (2011). “El papel de la mujer semita en la sociedad mesopotámica”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, nº 11, pp. 232-242.
- YOUNG, Iris Marion (1990). “Humanism, Gynocentrism and Feminist Politics.” En: AZIZAH Y. y MARGARET A. Simons. *Hypatia Reborn: Essays in Feminist Philosophy*, Indiana UP, pp. 231-48.
- YOUNG, Serenity (2018). *Women who fly: Goddesses, witches, mystics, and other airborne females*. Oxford University Press, Nueva York.
- ZAMBRANO, María (1996). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- ZAMBRANO, María (2012). *La tumba de Antígona*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- ZARAGOZA GRAS, Joana (2007). “El engaño femenino y la seducción masculina”. En: MOLAS FONT, Maria Dolors. *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*, vol. 2. Editorial Icaria, Barcelona.
- ZITA, Jacquelyn N. (1981). “Historical amnesia and the lesbian continuum”. *Signs*, vol. 7, nº 1, pp. 172-181.

## **Filmografía**

- ADLER, Gilbert (1996). *El club de los vampiros (Bordello of Blood)*. Universal Pictures, Estados Unidos.
- ALMEREYDA, Michael (1994). *Nadja*. October Films, Estados Unidos.

BACON, Lloyd (1937). *Marked Woman*. Warner Bros., Estados Unidos.

BAKER, Roy Ward (1970). *Las amantes vampiras (The Vampire Lovers)*. Hammer Productions, Reino Unido.

CLAYDON, Phil (2009). *The Lesbian Vampire Killers*. Momentum Pictures, Estados Unidos.

CROMWELL, John (1947). *Callejón sin salida (Dead Reckoning)*. Columbia Pictures, Estados Unidos.

CULLINGHAM, Drew (2009). *Umbrage*. Motion Picture House, Reino Unido.

DREYER, Carl Theodor (1932). *Vampyr*. Conti Film, Alemania-Francia.

DUECK, Jonathan (2006). *La última secta (The Last Sect)*. Peace Arch Entertainment Group, Canadá.

FRANCO, Jesús (1971). *Las vampiras (Vampyros Lesbos)*. Cooperativa Cinematográfica Fénix, España-Alemania.

GALEEN, Henrik (1928). *La mandrágora (Alraune)*. Helmut Schreiber, Alemania.

GRAU, Jorge (1972). *Ceremonia sangrienta*. X-Films, España-Italia.

HAWK, Howard (1931). *The Criminal Code*. Columbia Pictures, Estados Unidos.

HILLYVER, Lambert (1936). *La hija de Drácula (Dracula's Daughter)*. Universal Studios, Estados Unidos.

HOUGH, John (1971). *Drácula y las mellizas (Twins of Evil)*. Hammer Productions, Reino Unido.

HUSTON, John (1941). *El halcón maltés (The Maltese Falcon)*. Warner Bros., Estados Unidos.

ILLES, Eugen (1918). *Alraune, die Henkerstochter, genannt die rote Hanne*. Luna-Film, Alemania.

LAMBERSON, Gregg (1991). *New York Vampire*. Slaughtered Lamb Productions /The Undying Love Company, Estados Unidos.

LANG, Fritz (1927). *Metropolis*. UFA, Alemania.

LEROY, Melvyn (1931). *Hampa dorada (Little Caesar)*. Warner Bros., Estados Unidos.

LÓPEZ MOCTEZUMA, Juan (1978). *Alucarda. La hija de las tinieblas*. Yuma Films, México.

MASTROCINQUE, Camillo (1963). *La maldición de los Karnstein*. Alta Vista /Hispamer Films /MEC Cinematografica, Italia-España.

MURNAU, Friedrich Wilhem (1922). *Nosferatu: una sinfonía del horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*. Prana Films, Alemania.

OSSORIO, Armando (1969). *Malenka, la sobrina del vampiro*. Cobra Films, España-Italia.

OSWALD, Richard (1930). *Alraune, la hija del mal (Alraune)*. Richard Oswald Productions, Alemania.

POLSELLI, Renato (1960). *L'amante del vampiro*. Rome International Film, Italia.

PREMINGER, Otto (1952). *Cara de ángel (Angel face)*. RKO Radio Pictures, Estados Unidos.

PREMINGER, Otto (1944). *Laura*. 20th Century Fox, Estados Unidos.

REDDY, Shridhar (2011). *Lilith*. NEHST Creations, Estados Unidos.

ROLLIN, Jean (1979). *El Castillo de las vampiras (Fascination)*. Comex Production Films ABC, Francia.

ROLLIN, Jean (1976). *Lèvres de sang*. Off Production, Francia.

ROSSEN, Robert (1964). *Lilith*. Columbia Picture, Estados Unidos.

SANGSTER, Jimmy (1971). *Lujuria para un vampiro (Lust for a Vampire)*. Hammer Productions, Reino Unido.

SASDY, Peter (1972). *La Condesa Drácula (Countess Dracula)*. Hammer Productions, Reino Unido.

SCOTT, Tony (1983). *El ansia (The Hunger)*. Metro-Goldwyn-Mayer, Reino Unido.

SEILER, Lewis (1939). *El rey del hampa (King of the Underworld)*. Warner Bros., Estados Unidos.

STAHL, John (1945). *Que el cielo la juzgue (Leave her to Heaven)*. 20th Century Fox, Estados Unidos.

STENBERG, Josef (1927). *La ley del hampa (Underworld)*. Paramount Pictures, Estados Unidos.

STROCK, Herbert L. (1957). *Blood of Dracula*. American International Pictures, Estados Unidos.

VIDOR, Charles (1946). *Gilda*. Columbia Pictures, Estados Unidos.

WHALE, James (1935). *La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein)*. Universal Studios, Estados Unidos.

WELLES, Orson (1948). *La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai)*. Columbia Pictures, Estados Unidos.

WELLMAN, William (1931). *El enemigo público (Public Enemy)*. Warner Bros., Estados Unidos.

WILDER, Billy (1944). *Perdición (Double Indemnity)*. Paramount Pictures, Estados Unidos.

WILDER, Billy (1950). *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*. Paramount Pictures, Estados Unidos.