

Luis Unceta Gómez y Helena González Vaquerizo (eds.)

En los márgenes del mito

HIBRIDACIONES DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA
EN LA CULTURA DE MASAS CONTEMPORÁNEA



EN LOS MÁRGENES DEL MITO ES RESULTADO DE LA ACTIVIDAD INVESTIGADORA DEL PROYECTO "MARGINALIA CLASSICA: RECEPCIÓN CLÁSICA Y CULTURA DE MASAS CONTEMPORÁNEA. LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES Y ALTERIDADES" (PID2019-107253GB-I00).

LA PUBLICACIÓN DE ESTE LIBRO HA CONTADO CON UN APOYO A LA EDICIÓN DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA: *BELLA DURMIENTE*, © SICK_AGAIN_ (GABRIEL SOSA), 2019

© ZOA ALONSO FERNÁNDEZ, FABIEN BIÈVRE-PERRIN, JULIE GALLEGO, ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO, RAFAEL JACKSON-MARTÍN, CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS, ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ, SARA PALERMO, CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ, CARLOS SÁNCHEZ PÉREZ, JORGE TOMÁS GARCÍA, MARTINA TREU, LUIS UNCETA GÓMEZ, 2022

© UAM EDICIONES, 2022
EINSTEIN, 3
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
CARRETERA DE COLMENAR, KM. 15
28049 MADRID

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2022
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
WWW.CATARATA.ORG

EN LOS MÁRGENES DEL MITO.
HIBRIDACIONES DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA CULTURA DE MASAS CONTEMPORÁNEA

ISBN: 978-84-1352-433-7
DEPÓSITO LEGAL: M-7.783-2022
THEMA: JBC/DBSG/UXQM

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

ÍNDICE

**INTRODUCCIÓN. MITOS HÍBRIDOS EN LA CULTURA
DE MASAS CONTEMPORÁNEA 11**

PRIMERA PARTE. MONSTRUOS 19

**CAPÍTULO 1. ¿LA VENGANZA DE LA GORGONA? UNA RELECTURA
POLÍTICA ACTUAL DE LA FIGURA DE MEDUSA 21**

Fabien Bièvre-Perrin

1. Introducción 21
 2. Equipo Perseo 23
 3. Equipo Medusa 26
 4. La figura política inclusiva 29
 5. Conclusión 33
- Bibliografía 34

**CAPÍTULO 2. LA REESCRITURA DEL MITO DE LA MONSTRUOSA MEDEA
A TRAVÉS DEL FEMINISMO 37**

Julie Gallego

1. Introducción 37
 2. ¿Está Medea condenada a ser presentada como una bruja y un monstruo? 39
 3. El proceso de desmitificación 44
 4. Una reconstrucción feminista del mito de Medea 48
 5. Conclusiones 57
- Bibliografía 58

CAPÍTULO 3. DE MADRE A MONSTRUO: CLAVES ESTÉTICAS (Y ÉTICAS) PARA LA RECEPCIÓN DEL MITO DE LAMIA EN LA MODERNIDAD 61

Ana González-Rivas Fernández

1. La maternidad que nunca llegó: la tragedia de Lamia 61
 2. Lamia, monstruo híbrido y grotesco 62
 3. La recreación del mito de Lamia en la modernidad:
La mujer de negro (1983) y *Mamá* (2013) 68
 4. Encuentro de mitos en el cine: Medea, Lamia y la Llorona 72
 5. De monstruo híbrido a fantasma etéreo: Lamia como ser fantástico 78
 6. Conclusiones 81
- Bibliografía 82

CAPÍTULO 4. LA IDENTIDAD DEL MONSTRUO EN LOS VIDEOJUEGOS DE TEMÁTICA MITOLÓGICA Y LA *MONSTER THEORY* 85

Cristóbal Macías Villalobos

1. Algunas consideraciones sobre los monstruos
y lo monstruoso 85
 2. El monstruo en el videojuego de temática
mitológica y la expresión de la alteridad 90
 3. A modo de conclusión 99
- Bibliografía 100

SEGUNDA PARTE. SERES LIMINALES 103

CAPÍTULO 5. TRAS LAS HUELLAS DE LOS SÁTIROS: HÍBRIDOS EN LA ESCENA 105

Martina Treu

1. Híbridos de ayer y de hoy 105
 2. Entre el Cíclope y Dioniso: los sátiros 106
 3. La revancha de los sátiros 108
 4. *‘U Ciclopu* 113
 5. El *Ciclope* de Tindari 119
 6. *I Satiri alla Caccia* 120
 7. Conclusiones 124
- Bibliografía 125

CAPÍTULO 6. HIJOS DE ENDIMIÓN: MEMORIA GESTUAL, DESNUDOS Y GÉNEROS DEL MUNDO ANTIGUO A LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA 129

Rafael Jackson-Martín y Jorge Tomás García

1. El gesto: memoria, cuerpo e identidad 129
2. La ‘fórmula gestual’ de Endimión 132

3. La polisemia en la cultura visual griega de la 'fórmula gestual' de Endimión 135
 4. La erotización del cuerpo masculino en la cultura visual romana 139
 5. Anacronismo, *Nachleben* y *engramma*: Warburg sobre el gesto renacentista 143
 6. Ansiedad y gestualidad neoclásicas 146
 7. La ambigüedad del *engramma*: heteronorma y deseo 149
 8. Hijos de Endimión y pulsiones contemporáneas 152
- Bibliografía 157

CAPÍTULO 7. MITOS CLÁSICOS, FANTASÍA Y LITERATURA JUVENIL. EL CASO DE PERSÉFONE EN *THE WATER'S EDGE*, DE LOUISE TONDEUR 161

Cristina Salcedo González

1. Introducción 161
 2. Una Perséfone híbrida, una Perséfone fantástica 164
 3. La hibridación de Perséfone: fantasía, literatura juvenil y cultura popular 172
 4. Conclusiones 177
- Bibliografía 178

CAPÍTULO 8. HIPERTEXTUALIDAD MITOLÓGICA Y RECEPCIÓN CINEMATOGRÁFICA: UNA LECTURA EN CLAVE MITOLÓGICA DE *WHAT WOMEN WANT* (NANCY MEYERS, 2000) 181

Antonio María Martín Rodríguez

1. Introducción 181
 2. Mitología y cine 183
 3. *What Women Want*: contextualización y argumento 193
 4. Una lectura en clave mitológica de *What Women Want* 196
 5. Conclusiones 201
- Bibliografía 203

TERCERA PARTE. A LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD 207

CAPÍTULO 9. MARTHA GRAHAM, RICHARD MOVE Y LA CULTURA *DRAG* EN LA HEROÍNA TRÁGICA 209

Zoa Alonso Fernández

1. Presentación 209
 2. Martha Graham y la heroína trágica 212
 3. Richard Move: el mito, 'La Graham' 219
 4. Mujeres desesperadas: las 'damas negras' de Graham a Move 224
 5. Conclusión 227
- Bibliografía 229

CAPÍTULO 10. REBIS: EL ANDRÓGINO HERMÉTICO COMO SUPERHÉROE 233

Carlos Sánchez Pérez

1. Introducción 233
 2. La patrulla condenada y su autor 235
 3. Rebis y el andrógino alquímico 237
 4. Hermetismo y alquimia 240
 5. Morrison y Jung 244
 6. Más allá de Rebis 247
 7. Conclusiones 249
- Bibliografía 250

CAPÍTULO 11. MITO GRIEGO E IDENTIDAD TRANS EN EL CINE O 'CUANDO PLATÓN ENCONTRÓ A HEDWIG Y SÓFOCLES A STRELLA' 253

Helena González Vaquerizo

1. Introducción 253
 2. Hedwig 256
 3. Strella 263
 4. Formas del mito 268
 5. Conclusiones 271
- Bibliografía 272

CAPÍTULO 12. MITO Y SEXUALIDAD EN *PRIAPE*, DE NICOLAS PRESL 275

Luis Unceta Gómez

1. Introducción 275
 2. El dios Príapo 276
 3. *Priape*, de Nicolas Presl 278
 4. El homoerotismo de Príapo 287
 5. Coda 291
- Bibliografía 292

CAPÍTULO 13. VACACIONES EN LESBOS: LAS *FANFICTIONS* SACAN A XENA DEL ARMARIO 295

Sara Palermo

1. Introducción 295
 2. *Xena: Warrior Princess* 296
 3. De la pantalla a la red: las *fanfictions* 302
 4. Fortalecer el híbrido para fortalecer identidades 308
 5. Conclusiones 311
- Bibliografía 312

SOBRE LOS AUTORES Y AUTORAS 315

HIPERTEXTUALIDAD MITOLÓGICA Y RECEPCIÓN CINEMATOGRÁFICA:
UNA LECTURA EN CLAVE MITOLÓGICA DE *WHAT WOMEN WANT*
(NANCY MEYERS, 2000)

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

A partir de la contraposición¹ entre una sociedad como la que dio origen a la épica griega, basada en la oralidad, y la del siglo XX, ya claramente condicionada por lo visual, Martin M. Winkler sienta las bases para una secuenciación de nuestra tradición literaria en tres grandes momentos: la literatura oral (el momento fundacional de la épica homérica y la lírica arcaica griega), la literatura escrita (el formato usual para nuestra literatura —una palabra que, no en vano, procede de *littera* ‘letra’— durante la mayor parte de su decurso histórico) y la literatura en formatos visuales, que hoy llamaríamos más bien audiovisuales y que parece imponerse cada vez más en detrimento del formato escrito:

J. B. Hainsworth observa sobre la época de Homero el cambio de la narración oral a la escrita, que “al principio de la literatura, cuando la poesía heroica alcanzaba a la sociedad como un todo [...] la sociedad *escuchaba*; en el siglo veinte, la sociedad *ve*”. Entre aquel escuchar y este ver, la sociedad ha estado leyendo. Para bien o para mal, este ver de la sociedad de hoy parece estar dejando a un lado la lectura².

De ser este análisis correcto, parece evidente, como enseguida veremos, que el representante más conspicuo de esa modalidad de literatura (audio)visual podría ser el cine. La relación estrecha entre cine y literatura, por lo demás, es evidente³. Pero ¿tiene ese modesto “y” de “cine y literatura” el valor a la vez

1. Ya apuntada por Hainsworth (1991: 148).

2. “J. B. Hainsworth observes about the time of Homer the change from oral to written storytelling, that ‘at the beginning of literature, when heroic poetry reached society as a whole [...] society *listened*; in the twentieth century society *views*’. In between listening and viewing, society has been reading. For better or worse, society’s viewing now seems to edge out society’s reading” (Winkler, 2009: 11).

3. En una búsqueda aleatoria en Google, realizada el 5 de noviembre de 2019, “literatura y cine” ofrecía 812.000 resultados y 3.980.000 si invertimos los términos.

sociativo y disociativo que documenta, por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, o el valor más bien incluyente que manifiesta en *Oficial y caballero*? Dicho de otro modo, ¿son *hoy* el cine y la literatura cosas distintas, o dos facetas de un mismo fenómeno? O, dicho de otro modo, ¿es el cine *hoy* literatura? O, más atrevidamente aún, ¿es el cine la literatura de *hoy*? Esta repetición insistente de *hoy* no es una redundancia ociosa, porque el cine en sus orígenes, por supuesto, estaba muy lejos de la literatura, si entendemos por ella el empleo de la palabra con una intención artística. Es verdad que, aunque el cine en sus orígenes era un género mudo, bien pronto se intercalaron fotogramas estáticos con intertextos informativos, pero eso no es aún literatura, pues su intención no era artística, sino meramente informativa. Otra cosa será la eclosión del cine sonoro, que dará lugar a un producto artístico en el que se combinan la imagen, la palabra y la música. Aquí sí encontramos ya palabras empleadas con una finalidad artística, aunque subordinadas al elemento esencial en el cine, que es la imagen⁴.

Por otra parte, tampoco el cine en sus inicios podría considerarse un arte⁵ narrativo por medio de la imagen, porque no pretendía, propiamente, "contar" una historia, sino más bien, con cierta intención documentalista, reproducir la realidad. En este sentido, son significativos los primeros productos cinematográficos de los hermanos Lumière, como la salida de las trabajadoras de su fábrica en Lyon o la llegada del tren a la estación, ambos de 1895, que nos hacen pensar, en efecto, en esas cámaras fijas colocadas en lugares estratégicos que, sin que casi nos demos cuenta, controlan hoy nuestro día a día. Aunque también debe reconocerse que tanto la elección de la escena que va a reproducirse como la selección del lugar donde ubicar la cámara fija dan cuenta, ya desde los orígenes, de un deseo de intervención por parte del cineasta que, sin ser aún propiamente arte, va ya, desde luego, camino de ello. Pero este primer cine, básicamente, tanto por los lugares donde se exhibía como por la intención manifiesta en algunos de sus productos de epatar a una audiencia inexperta y aún primeriza, estaba entonces más cerca de considerarse un fenómeno de feria que un arte.

Un paso adelante sería la constatación, casi inmediata, de que, además de filmar la realidad, el recién nacido cinematógrafo podía también crear historias. Baste con citar *El viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) de George Méliès, con altas dosis de fantasía en su argumento y en la filmación, pero heredero, con mayores o menores dosis de conciencia, de una tradición literaria que

4. En esta sección introductoria reelaboro algunas ideas que ya había esbozado en Martín Rodríguez (2014: 73-75).

5. Aunque enseguida postularia ese estatus, en virtud de su afortunada calificación como "séptimo arte", que remonta al *Manipheste des sept arts* (1911) de Riccioto Canudo, uno de los primeros teóricos del nuevo medio.

arranca de Luciano de Samósata y acabará desembocando, después de muchos otros avatares, en la moderna ciencia ficción⁶.

Podemos considerar, pues, que el cine se estaba ya acercando a la condición de arte, pero no podía aún considerarse literatura, porque la literatura es el empleo de la palabra con una finalidad artística y este cine era aún, con las matizaciones ya señaladas, un arte sin palabras y de naturaleza visual. Estaba más cerca, pues, de artes figurativas como la pintura o la escultura, y sobre todo de la fotografía, de las que lo separaba la particularidad esencial de mostrar la imagen en movimiento, y no congelada en un momento más o menos significativo, lo que constituirá un excelente instrumento a la hora de contar una historia⁷.

El cine podía ya, pues, *contar* una historia, pero no mediante un relato verbal extradiegético, sino representándola miméticamente ante los ojos de unos espectadores como si estuviera realmente ocurriendo, por medio de actores que representan a unos personajes. Se acerca, por ello, al archigénero dramático, dentro del cual se asemeja especialmente, en estos inicios de su devenir, a un subgénero también *más acá* de la literatura en sentido estricto por la ausencia de diálogos, la pantomima.

Y, por supuesto, esta incapacidad del primer cine para contar con el elemento quizás esencial hasta entonces del género dramático, el diálogo, no fue, desde luego, una maldición para el nuevo arte, sino más bien un acicate. Permitted, en efecto, desarrollar una modalidad narrativa nueva, la narrativa visual, que se apartará, además, de la que documentan otros subgéneros dramáticos performativos (la pantomima, el *ballet*, la ópera, el teatro representado...), en virtud de las nuevas y revolucionarias posibilidades narrativas que se desarrollarán gracias al procedimiento estrictamente cinematográfico del montaje.

2. MITOLOGÍA Y CINE

Tras el descubrimiento de que el cinematógrafo, además de reproducir la realidad, podía también contar historias, los primeros cineastas cayeron enseguida en la cuenta de que, a ese efecto, podían tanto inventar para ellas un argumento como adaptar al nuevo medio historias anteriores, bien fuera sacándolas de la propia realidad, como, y sobre todo, de la literatura. Al primer tipo correspondería, por ejemplo, *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, 1925), de

6. Una colección de ensayos sobre esta joya de los inicios del cine puede verse en Solomon (2011).

7. Un formato intermedio entre la imagen congelada de la pintura, la escultura o la fotografía y la imagen cinematográfica en movimiento ofrecen, por ejemplo, las vidrieras medievales o los retablos, que "cuentan" con frecuencia una historia a partir de imágenes congeladas sucesivas, y, en tiempos más modernos, la historieta o el cómic. Esta posibilidad de representación, como era de esperar, había sido ya explorada por los artistas romanos en la modalidad escultórica del relieve, bien sea en formato plano o en el más espectacular de la columna conmemorativa.

Sergei Eisenstein, inspirado en un motín de la marina rusa en Odesa en 1905; al segundo, el cortometraje, de apenas siete minutos, *Ben-Hur*, filmado por Sidnet Olcott, Frank Oakes y H. Temple en 1907, inspirado en la popular novela histórica *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, publicada por Lewis Wallace en 1880.

Enseguida, el nuevo arte se aplicará a una tarea gigantesca de conversión de la literatura (consolidada desde hacía ya muchos siglos como un género escrito compuesto para ser leído) a un nuevo formato narrativo, mediante un proceso que podríamos calificar de *visualización*, consistente en transformar en narración esencialmente visual lo que era en su origen narración verbal y diálogo. El nuevo medio, además, funciona mediante un proceso de condensación, que permite que una obra literaria extensa pueda reducirse a una duración de unos minutos (en los primeros momentos del cine, por sus limitaciones técnicas) o, una vez que los avances técnicos lo permitan, a unas pocas horas. Y, sobre todo, ofrece a un público generalista versiones (audio)visuales⁸ muy atractivas de historias literarias a veces muy complejas y escritas en un estilo difícil, convirtiéndolas en un producto de consumo rápido, económico y sencillo⁹, adaptado a los intereses y los gustos de la audiencia cinematográfica de la época.

Como era de esperar, la mitología se convirtió enseguida en una cantera de argumentos para el nuevo arte. Ya el propio Méliès rodó, por ejemplo, en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, *La sibila de Cumas* (*La Sybille de Cumas*, 1898), *Neptuno y Anfítrite* (*Neptune et Amphitrite*, 1899), *El trueno de Júpiter* (*Le tonnerre de Jupiter*, 1903), *Pígalión y Galatea* (*Pygmalion et Galathée*, 1903) y *La isla de Calipso* (*L'île de Calypso*, 1905)¹⁰. En Italia, Arturo Ambrosio filmó en 1910 *Hero y Leandro* (*Ero e Leandro*)¹¹; en Estados Unidos, Richard Strauss, en ese mismo año, *El minotauro* (*The Minotaur*)..., pero ningún cine nacional de los primeros tiempos fue tan prolífico como el francés y "[t]ras el éxito de *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (1908), de Ambrosio, los años sucesivos vieron un aluvión de

8. Porque, aunque las películas no contaban aún con banda sonora, se proyectaban acompañadas de música que se tocaba en directo en los locales de exhibición.

9. Una divertida ilustración de estas potencialidades de las versiones filmicas puede verse en un capítulo de *Cheers*, la exitosa *sitcom* de los ochenta (capítulo 5 de la temporada 2, "Samner's Return", emitido en noviembre de 1983). El protagonista, Sam Malone, un exdeportista de muy pocas luces que regenta un bar en Boston, ha conseguido formalizar sus relaciones con su camarera Diane Chambers, una presuntuosa y pedante licenciada en Harvard. Ante la perspectiva de tener que cenar con ella y su antiguo mentor, un prestigioso catedrático de literatura, y quedar ante ellos como un patán, pide consejo a uno de sus clientes, el cartero sabelotodo Cliff (un avatar del *miles gloriosus* de la tradición cómica; véase Martín Rodríguez, 2012: 547-548), sobre qué libro podría leer para tratar de impresionarlos. Cliff le recomienda *Guerra y paz*, y Sam se pasa una semana encerrado en su despacho leyendo la novela, sin apenas comer, ni dormir, ni asearse, y termina a duras penas su lectura casi a la hora del encuentro. Pero, cuando trata de sacar el tema, el catedrático, que acaba de dedicar un semestre a comentar la novela dispara cuando descubre que Cliff no le había informado de que había también una película.

10. Solomon (2002: 23).

11. Solomon (2002: 24).

filmes 'antiguos' hechos por cineastas franceses con una especial preferencia por temas mitológicos¹². Después, el llamado "péplum", término acuñado por Jacques Siclier (1962)¹³ que se consagró como denominación estándar del cine ambientado en la Antigüedad (especialmente griega y romana), alcanzó un importante desarrollo en Italia durante el gobierno de Mussolini (1922-1945), por su deseo de entroncar la Italia fascista con las glorias de la antigua Roma¹⁴, aunque con mayor inspiración en la historia antigua que en la mitología.

Vendrá después, en las primeras dos décadas de la llamada Guerra Fría, la época de las superproducciones, basadas en las grandes novelas históricas del XIX que contrastaban a unos idílicos cristianos (o judíos) con la corrupción y la tiranía de unos romanos degenerados y crueles, o en la propia historia romana. Al primer grupo pertenecen, por ejemplo, *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), inspirada en la novela homónima del cardenal Wiseman (1854); *Quo vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), basada en la novela homónima de E. Sienkiewicz (1895-1896), o *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), basada en la novela del mismo título de Lewis Wallace (1880). Al segundo, *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960)¹⁵, *Cleopatra* (Joseph Mankiewicz, 1963) y *La caída del Imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964). De todas ellas, por supuesto, se habían filmado ya anteriormente versiones cinematográficas, tanto en la época del cine mudo como, más raramente, en la del sonoro¹⁶.

12. Solomon (2002: 25). Pero la cinematografía italiana de tema grecorromano no le fue a la zaga. Una panorámica sobre el "cine épico" italiano mudo, con mayor atención a las películas de tema histórico que a las mitológicas, puede verse en Dávila Vargas-Machuca (2009). Valverde García (2010) ofrece una utilísima relación cronológica año por año de los productos cinematográficos de tema griego desde 1894 hasta 2009, donde puede encontrarse un amplio listado de las primeras películas de tema mitológico.

13. Siclier acuñó el término, a partir de la sucinta vestidura de las actrices, para referirse específicamente a las películas basadas en la Antigüedad, sobre todo grecorromana, que se produjeron prácticamente en serie en Italia entre 1957 y 1964, aunque también se emplea, de modo más general, para referirse al cine basado en la Antigüedad, incluyendo Asiria, Babilonia, Egipto, el Antiguo Testamento, etc. El *Diccionario de la Lengua Española* adopta una posición intermedia, pues abarca en su definición las películas ambientadas en la Antigüedad clásica (presumiblemente, Grecia y Roma), pero no en otros ámbitos geográficos del mundo antiguo: "Película ambientada en la Antigüedad clásica". La bibliografía sobre el péplum empieza a ser inabarcable, pero el lector interesado en una visión general puede consultar con provecho, por ejemplo, las monografías de Solomon (2002) y De España (2009).

14. Y especialmente, de justificar subliminalmente sus guerras de conquista en el norte de África mediante el precedente de las guerras de Roma contra Cartago y la figura de Escipión el Africano, con quien seguramente el megalómano dictador italiano deseaba parangonarse. No es extraño, por tanto, que se echase, como dicen, la casa por la ventana en la producción de la fastuosa *Escipión el Africano* (*Scipione l'Africano*, C. Gallone, 1937); véase Dávila Vargas-Machuca (2013).

15. También inspirada en una novela histórica, aunque más reciente, *Spartacus* (Howard Fast, 1951). En cambio, las versiones más antiguas, y en particular la de Giovanni Enrico Vidali (*Spartacus*, 1913), habían bebido del novelón decimonónico de Raffaello Giovagnoli (*Spartaco: Racconto storico del secolo VII dell'era volgare*, 1874).

16. Piénsese, por ejemplo, en la versión de Riccardo Freda (*Spartaco*, 1952).

En las películas de la primera década de la posguerra, el sustrato ideológico y propagandístico parece claro¹⁷. En ese Imperio romano despótico, amoral y anticristiano (o antijudío), ubicado, por cierto, en Europa, era fácil ver un precedente, primero, si quería adoptarse una perspectiva retrospectiva, del régimen nazi (uno de cuyos aliados se autoproclamaba continuador, precisamente, del Imperio romano); y, segundo, en una lectura más de actualidad, del imperio soviético. Esta identificación subliminal facilitaba, por una parte, que el público norteamericano convalidase con mayor facilidad el sacrificio económico, militar y en vidas humanas que había supuesto su intervención en Europa, y por otra, que las audiencias de una Europa destruida o empobrecida por la guerra no dejaran de albergar serias dudas sobre lo que podría suponerles sucumbir a la tentación de alinearse en el lado equivocado, esto es, en el del comunismo soviético¹⁸. El astuto procedimiento de recurrir, para interpretar a los villanos de estos filmes, a actores británicos con su inglés europeo y, en cambio, a actores estadounidenses para encarnar a los héroes o víctimas ayudaba también a subrayar de modo inconsciente el papel salvífico del *amigo americano*.

Bien entrada ya la década de los cincuenta, la importancia de este subtexto ideológico parece irse debilitando¹⁹ y empieza a cobrar auge de nuevo el cine de

17. Un análisis del sustrato ideológico de las películas ambientadas en la Antigüedad, que abarca también la cinematografía alemana y la de algunos países del bloque soviético y la denuncia del macartismo, puede verse en De España (2013).

18. Como consecuencia del avance imparable del ejército soviético hacia Berlín en la etapa final de la guerra y de los acuerdos de reparto de zonas de influencia pactados entre Stalin, Churchill y Roosevelt, la Unión Soviética, que ya había fagocitado antes otros territorios europeos como Bielorrusia, Ucrania o los países bálticos, convirtió en países satélites a Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Rumanía y Bulgaria, y bien pronto haría lo mismo con la zona alemana ocupada, que se convertiría en la República Democrática Alemana, aunque no pudo mantener la misma posición de dominio sobre los regímenes comunistas de Yugoslavia y Albania. Pero, incluso fuera de la zona de influencia soviética reconocida por las grandes potencias, Grecia vivió una guerra civil entre 1946 y 1949 en la que los partidarios de implantar un régimen comunista resultaron finalmente derrotados solo por la pusilanimidad de Stalin, que no quería seguramente poner en riesgo todo lo ganado a cambio de un albur menor. El partido comunista, aunque sin mayores afanes insurreccionales, era además muy fuerte en Francia y sobre todo Italia, donde solo pudo ser neutralizado con la creación y sustento económico generoso de la Democracia Cristiana y la implicación a fondo en el terreno de la polémica ideológica de la Santa Sede. Naturalmente, nadie era tan ingenuo para pensar que solo el mensaje subliminal de estas películas podría contrarrestar la propaganda soviética. Para eso se puso en marcha el Plan Marshall, un ambicioso plan de ayuda financiado por los Estados Unidos que permitió reconstruir Europa occidental y sentar las bases de lo que se llamó el Estado del bienestar... que solo empezó a ser cuestionado y demolido cuando la caída del Muro de Berlín y el desplome del imperio soviético hicieron patente que no había ya alternativa al sistema capitalista.

19. Pero todavía podemos citar, por ejemplo, cintas como *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Coster, 1953) o su secuela *Demetrios y los gladiadores* (*Demetrios and the Gladiators*, Lloyd C. Douglas, 1954), de subtexto cristiano, o, ya en la década siguiente, *El león de Esparta* (*The 300 Spartans*, Rudolph Mathé, 1962), que, a propósito de la famosa gesta de la defensa de las Termópilas, presenta a un abnegado contingente de patriotas espartanos sacrificándose para tratar de contener en beneficio de toda la civilización helénica a un poderoso y despótico imperio oriental. En la versión cinematográfica más reciente *300* (Zack Snyder, 2007), inspirada esencialmente en la novela gráfica homónima de Frank Miller (1998), los persas no encarnan ya subliminalmente la amenaza soviética, sino el

tema antiguo mitológico en detrimento de la temática predominantemente histórica que había dominado los años anteriores. Quizás la mejora de las condiciones sociales y económicas, y el hecho de que los traumas de la guerra empezaban a quedar atrás, habían hecho que las audiencias apreciaran ahora el cine más orientado a la aventura de tema mitológico. Encontramos, primero, dos joyas como *Ulises* (1954) de Mario Camerini y *Helena de Troya* de Robert Wise (*Helen of Troy*, 1956), y, después, la eclosión del llamado péplum italiano, que puso en circulación, entre 1957 y 1964, más de un centenar y medio de películas, de enorme éxito entre un público poco exigente, pero también de escasísima calidad, producidas en serie con una reducción máxima de los costes, sin otra finalidad que el entretenimiento y con una nula preocupación por la fidelidad a las fuentes históricas o mitológicas. La mitología, como era de esperar, ofreció argumentos para muchas de estas películas, con una particular recurrencia de Hércules²⁰, la guerra de Troya y la “mitología” y la historia antigua de Roma: Eneas, Rómulo y Remo, el rapto de las sabinas...

Es difícil no poner en relación la fecha generalmente reconocida para el final del péplum italiano (1964)²¹ y los fracasos espectaculares en taquilla de las dos últimas grandes superproducciones, descomunales en su diseño, presupuesto, metraje..., *Cleopatra* de Mankiewicz (1963) y *La caída del Imperio romano* de Mann (1964). El interés de la audiencia por los filmes basados en la historia o la mitología de Grecia y Roma, probablemente, se había ido agotando²² y tendremos a continuación un largo “apagón” de casi veinte años, hasta

islamismo; véase Fornis (2013: 111), que pasa revista a la presencia de Esparta (y en especial las Termópilas), en el cine, el cómic, la novela gráfica y los documentales televisivos.

20. De hecho, el pistoletazo de salida para este resurgimiento del neomitologismo que supuso el péplum italiano fue el éxito inesperado y arrollador de *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, 1958) y su secuela, *Hércules encadenado* (*Ercole e la regina di Lidia*, 1959), dirigidas ambas por Pietro Francisci. Sobre la presencia de Hércules en el cine, puede consultarse el documentado estudio de Magadán Olives (2009).
21. Pero era evidente que la máquina engrasada que se había desarrollado en torno al péplum no iba a arrojar la toalla simplemente porque al público no le gustaran ya las películas mitológicas, y si el acta de defunción del género suele extenderse en 1964, entre 1964 y 1976 la industria cinematográfica italiana trabajará a pleno rendimiento en el llamado *spaghetti western*, en cuya etapa final desembarcará, por cierto, en clave paródica, la pareja prototípica del héroe fortachón y su *sidekick* o compañero de aventuras un poco más estilizado que había popularizado el péplum, encarnada ahora por Bud Spencer y Terence Hill. Este nuevo subgénero puede considerarse una alternativa europea (sobre todo italiana y española) al *western* tradicional, de escaso presupuesto y con recurso frecuente a la coproducción, con una estética naturalista, personajes, en buena medida, amorales, altas dosis de violencia y un maravilloso empleo de la música, en la que destaca Ennio Morricone. Como en el péplum, se eligen escenarios que permitan reducir costes y se reciclan sin pudor los decorados, además de que ciertos actores, convertidos ya en *tipos*, comparecen con frecuencia en las sucesivas películas. Unas nociones generales sobre el *spaghetti western* pueden verse en Navarro (2018a, 2018b). La conexión entre ambos subgéneros cinematográficos ha llevado incluso a que algún crítico se refiera al péplum italiano de los sesenta como “*spaghetti peplum*” (Antela-Bernárdez, 2013: 157).
22. No obstante, en 1968 se emitió en la televisión italiana una muy apreciable serie sobre la *Odisea*, producida por Dino de Laurentis y dirigida por Franco Rossi, que, como señala Pischel (2013: 205): “[...] está íntegramente dedicada a una reconstrucción de la epopeya homérica: incluye todas las perspectivas, la mayoría de los personajes, lugares y sucesos, al tiempo que realiza algún relleno dramático de grietas, embelleciendo tal o cual aspecto y sobre todo agregando abundantes detalles

encontrarnos a principios de los ochenta con un digno intento, aunque fallido, de revivir el cine mitológico, la muy apreciable *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*, Desmond Davies, 1981)²³. En esta década, en cambio, se producirá un florecimiento de series sobre la historia —real o ficcional— de Roma²⁴.

En los años noventa la temática mitológica en formatos audiovisuales cobra nuevos bríos, centrándose esta vez en el ámbito televisivo y de nuevo en torno a la figura de Hércules. La popular serie televisiva *Hércules: sus viajes legendarios* (*Hercules: The Legendary Journeys*, NBC, 1995-1999), centrada en los años juveniles del personaje, menos “quemados” por la tradición mitológica y cinematográfica, y con más posibilidades de dar vuelo a una desbordada fantasía, puede considerarse como un intento exitoso de búsqueda de nuevas audiencias para los productos mitológicos audiovisuales. Es claro que el público joven podía identificarse mucho mejor con el Hércules estilizado, atractivo y joven encarnado por Kevin Sorbo que con la figura del héroe maduro, hipermusculado y con la vida ya hecha que había consagrado el péplum²⁵. El éxito de audiencia de esta serie, aparentemente dirigida en primera instancia a un público juvenil masculino, dio lugar a un *spin off*, en virtud del cual un personaje femenino afín a la figura clásica de la amazona, que había aparecido en algunos de los episodios de *Hercules*, se convirtió en protagonista de una nueva serie, dirigida esta vez esencialmente a un público juvenil femenino, *Xena: la princesa guerrera* (*Xena: Warrior Princess*, NBC, 1996-2001)²⁶. Y no hay que olvidar, en fin, que el personaje mítico de Hércules llegó también con fuerza, mediada la segunda mitad de esa década, y esta vez en la pantalla grande, al público infantil, gracias a la película de animación *Hércules* (1997), producida por la factoría Disney²⁷.

concretos” (“[...] is wholly devoted to a reconstruction of the Homeric epic: it includes all of the perspectives, most of the characters, places, and occurrences, while undertaking some dramaturgical filling in of cracks, embellishing this or that aspect and above all adding a wealth of concrete detail”).

23. La película, seguramente, trataba de tomar el testigo de un muy apreciable film mitológico de 1963, *Jasón y los argonautas* (*Jason and The Argonauts*, Don Chaffey), que había contado con unos efectos especiales sobresalientes para la época, pero estrenado en un momento en que el interés del público por los temas mitológicos parecía estragado. Sintomáticamente, el responsable de los efectos especiales de *Furia de titanes* es el mismo de la película de Chaffey, Ray Harryhausen.
24. *Massada* (Boris Sagal, 1981), *Pompei* (Peter R. Hunt, 1984), *Anno Domini* (Stuart Cooper, 1985), *Quo vadis* (Franco Rossi, 1985)... En la década anterior se había adaptado también al formato serial *Yo, Claudio* (*I, Claudius*, Herbert Wise, 1974); véase Lillo Redonet (2019: 71-72).
25. Esta misma receta se aplicaría enseguida al más emblemático de los superhéroes en la serie *Smallville* (2001-2011), centrada en un Superman adolescente.
26. En la serie ha querido verse, más específicamente, un subtexto lesbico; véase Alesci (2004) y Palermo (en este volumen).
27. Un análisis detallado puede verse en Martín Rodríguez (2020). Para el influjo en su argumento de *Hércules en Nueva York* (*Hercules in New York*, Arthur Allan Seideman, 1969), de la que enseguida hablaremos: Magadán Olives (2009: 214-215, n. 34). El éxito de la película dio lugar a una serie televisiva, también de animación, *Hércules* (*Hercules: The Animated Series*, Walt Disney Television Animation, 1998).

El terreno estaba, pues, abonado para el renacer del péplum como género, de nuevo, prestigioso precisamente en el año que marcaba el final del milenio, con la irrupción fulgurante de *Gladiator* (2000), una nueva versión, por cierto, apenas encubierto del bluf que había supuesto, pese a su indudable calidad artística, la última de las grandes superproducciones de los sesenta basadas en el mundo clásico, *La caída del Imperio romano*. Tras este tremendo éxito de taquilla, una ola de adaptaciones y de revisiones²⁸ de películas de tema mitológico²⁹ consideradas ya anticuadas, pero de culto, empezó a inundar las pantallas cinematográficas y televisivas, poniendo de nuevo a la mitología —y al mundo antiguo, en general— de actualidad³⁰. Ya en 2000 se emitió la miniserie televisiva *Jasón y los Argonautas* (*Jason and the Argonauts*, Hallmark Entertainment, Nick Willing), actualización del film de Chaffey de 1963; en 2003, la miniserie televisiva *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, John Kent Harrison), actualización del film homónimo de Robert Wise (1956), como también podemos considerar a la mucho más ambiciosa y visualmente impactante *Troya* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004), otro auténtico bombazo; y, en 2010, la nueva y prescindible versión de *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*, Louis Leterrier), que ha generado, a su vez, la secuela *Ira de titanes* (*Wrath of the Titans*, Jonathan Liebesman, 2012)³¹.

28. Pocos son los títulos, en efecto, que escapan a este *boom* de la revisión. Pensemos, por ejemplo, en el ámbito de la mitología, en *Immortals* (Tarsem Singh, 2011), basada muy libremente en la figura de Teseo, y, en el de la historia, en *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009).

29. Y también, por supuesto, de tema histórico, como las miniseries televisivas *Quo Vadis* (Jerzy Kawalerowicz, 2001), actualización de la superproducción homónima de 1951, aunque la popular novela también se había rodado en formato de serie en 1985 (F. Rossi); o *Spartacus* (Robert Dornhelm, 2004), actualización del influyente *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960), con la intención de acercarse más a la fuente de ambas, la novela homónima de Howard Fast; o, ya en la pantalla grande, *Alejandro Magno* (*Alexander*, Oliver Stone, 2003), actualización de *Alexander the Great* (Robert Rossen, 1956), o *300* (Zack Snyder, 2007), inspirada en el cómic homónimo de Frank Miller (1998), aunque también reescritura de *El león de Esparta* (Rudolph Mathé, 1962), y que ha generado a su vez la secuela *300: el origen de un imperio* (*300: Rise of an Empire*, Noam Murro, 2014). Algo posteriores (2010-2013) son la serie *Spartacus* de STARZ, secuenciada en tres temporadas y una precuela, sin relación ya apenas con las fuentes clásicas, pero impactante por sus altas dosis de violencia y sexo explícitos; una enésima versión de la destrucción de Pompeya, con una clara apuesta por los efectos especiales (*Pompei*, Paul W. S. Anderson, 2014), y el nuevo *Ben-Hur* de Timur Bekmambetov (2016). El bombazo que supuso *Gladiator* revitalizó también, como recuerda Lillo Redonet (2019: 70-71), los productos centrados en la historia de (o contra) Roma, como la serie *Rome* (HBO, 2005; 2007) o el subgénero que se ha llamado “provincial péplum”, centrado sobre todo en la Galia (*Druids*, Jacques Dorfmann, 2000) o Britania (*The Last Legion*, Doug Lefler, 2007; *Centurion*, Neil Marshall, 2010; *The Eagle*, Kevin Macdonald, 2011); este subgénero fue ya promovido en los años sesenta con tintes nacionalistas, como recuerda Lillo Redonet (2019: 80), en la Rumania comunista de Ceaucescu, con cintas como *Dacii* (Sergiu Nicolaescu, 1966) y *Columna* (Mircea Dragan, 1968), y hay también algunos ejemplos de los ochenta, como la cinta, también rumana, *Burebista* (Gheorghe Vitanidis, 1980) o la española *Los cántabros* (Paul Naschy, 1980).

30. Una útil visión de conjunto sobre todo este resurgimiento puede verse ahora en Lillo Redonet (2019).

31. No podían faltar, naturalmente, nuevos títulos sobre Hércules, como *La leyenda de Hércules* (*The Legend of Hercules*, Renny Harlin, 2014) y *Hércules* (Brett Ratner, 2014); incluso una película tradicionalmente considerada como un producto menor, *Hércules en Nueva York* (Arthur Allan Seidelman, 1969), había sido ya en la década anterior objeto de una adaptación, *Hércules in Hollywood* (John Michael Ferrari, 2005), que calca miméticamente tanto la trama y los diálogos como el vestuario y los decorados (Magadán Olives, 2009: 215, n. 35).

Todos estos productos basados en la mitología clásica (que podemos englobar bajo la etiqueta de “péplum neomitológico”), las adaptaciones infantiles (con su propio código, en función del público específico al que se dirigen) y las adaptaciones cinematográficas de tragedias griegas (entre las que destacan las de Cacoyannis y, con un tratamiento más libre, las de Pasolini) se caracterizan por la ubicación de los personajes mitológicos en su propio contexto, aunque tratada con mayor o menor fidelidad histórica o filológica (muy poca o nula, por ejemplo, en el péplum italiano y con muchos anacronismos en las adaptaciones infantiles)³².

En cambio, otras modalidades apuestan por la descontextualización, bien sea transportando al héroe mitológico, con toda intención, a un espacio o un tiempo que no es el suyo (por ejemplo, *Hércules en Nueva York*, Arthur Allan Seidelman, 1969)³³ o actualizando el mito, esto es, presentando no una versión alternativa, pero contextualizada, de una historia mítica, sino cómo podría ser esa historia mítica en los tiempos modernos, y con unos protagonistas propios de nuestro tiempo y distintos de los del mito, en la clave, por ejemplo, en que James Joyce actualizó —y degradó— la figura de Ulises en el patético Leopold Bloom. La época, la ubicación y, a veces, hasta los nombres de los personajes cambian, pero la comunidad de sentido en ambos textos es perceptible.

En unos casos, cuando funciona lo que Gérard Genette llamó “contrato de intertextualidad”, la existencia de una relación transtextual con el mito clásico resulta evidente y no plantea mayores problemas que el estudio de sus claves de actualización. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1913) o su versión cinematográfica homónima de Anthony Asquith y Leslie Howard (1938): aunque la acción tenga lugar en Londres a principios del siglo XX y su protagonista se llame Henry Higgins y sea profesor de fonética, el título nos remite inequívocamente al mito de Pigmalión, y no hay modo de no

32. Véanse, por ejemplo, las adaptaciones paródicas de la *Odisea* y el tema del caballo de Troya en sendos episodios de *Los Simpson* (Barea Torres, 2013), uno de los cuales se ajusta a esta modalidad, o la inserción del popular trío infantil *Las tres mellizas* en el mundo de la mitología y su contacto con Odiseo o Helena, a la que salvan de París mediante la construcción de un caballo de madera, en clara subversión del mito (Rodríguez Herrera, 2002). La propia estructura narrativa de las aventuras de estas tres niñas revoltosas a las que la Bruja Aburrida, como consecuencia de alguna travesura, traslada por arte de magia a un cuento, leyenda o historia, donde ayudan a resolver algún problema, después de lo cual son devueltas a casa, podría estar inspirada, en mi opinión, en la mecánica de los trabajos de Hércules. Mientras que en la mayor parte de estos casos los personajes mitológicos, a pesar de los continuos anacronismos, se mantienen en el espacio del mito, la serie de animación franco-japonesa *Ulysse 31* (1981-1982) traspone el relato homérico a la ciencia ficción futurista; véase el análisis de Unceta Gómez (2020: 171-173) y la bibliografía que allí se cita.

33. Quizás la idea motor de la película se base en *Tarzán en Nueva York* (*Tarzan's New York Adventure*, Rirchard Thorpe, 1942). Un buen análisis de la película de Seidelman ofrece Magadán Olives (2009: 210-215), que la considera, frente a la opinión usual, un producto bastante digno.

interpretarlo en esta clave³⁴. Sin embargo, en otros casos, cuando el “contrato de intertextualidad” no existe, el establecimiento del vínculo hipertextual es más complicado y, salvo confesión o declaración expresa de los autores³⁵, es al receptor al que compete establecerlo, de modo más o menos convincente. No hay mucha dificultad, en efecto, en reconocer en *Deseo bajo los olmos* (*Desire Under the Elms*), de Eugene O’Neil (1924), o en su versión cinematográfica de Delbert Mann (1958), una actualización del mito de Fedra, aunque la acción se sitúe en Estados Unidos en el siglo XIX y los personajes no se llamen Teseo, Fedra e Hipólito, sino Ephraim Cabot, Abbie Putnam y Eben Cabot, pero ya no es tan fácil descubrir la conexión intertextual entre *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*), de Tennessee Williams, y el mito de Filomela, que creo haber ilustrado convincentemente, sin embargo, en un trabajo anterior³⁶.

Una situación semejante podríamos encontrar en la película a la que quiero dedicar la segunda parte de este trabajo, que creo que puede leerse igualmente en clave de actualización mitológica, concretamente en relación con el mito de Tiresias³⁷, que ha sido también objeto de otras versiones cinematográficas, aunque no muchas, pero entre las que encontramos las dos posibilidades de relación con el hipotexto mítico que acabamos de considerar. Una actualización (degradante) con contrato de intertextualidad explícito podemos ver, por ejemplo, en la perturbadora película francesa *Tiresia* (Bertrand Bonello, 2003)³⁸,

-
34. Lo mismo podríamos decir de *Fedra* (*Phaedra*, Jules Dassin, 1962), *Fedra West* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1968), *Edipo alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996) y de otras muchas películas.
35. Cosa que ocurre a veces, como es el caso de los hermanos Cohen y *Oh Brother!* (*Oh, Brother: Where Art Thou*, 2000): “No empezamos a trabajar el guión con la idea de adaptar la obra de Homero. Queríamos hacer una película musical que no fuera *Cats*, *Oklahoma* o *West Side Story*, y que tuviera música *country*, *blues* y *gospel*. Teníamos la idea de contar la huida a casa de unos presidiarios. Nos dimos cuenta de que la *Odisea* podía parecerse cuando ya habíamos escrito parte del guión, y seguimos por ahí” (Ruiz Mantilla, 2000).
36. Martín Rodríguez (2011). En la página 245 de este trabajo puede verse un cuadro sobre las correspondencias entre *Deseo bajo los olmos* y su hipotexto mítico.
37. En la confección de este trabajo he utilizado el método de “comprobación de verosimilitud” al que suelo recurrir cuando creo descubrir en algún producto moderno una reelaboración de un tema clásico no evidente y sin contrato de intertextualidad explícito: elaboro primero mi análisis con el posible hipotexto mítico implícito en mente y rastreo después en la bibliografía académica o en la red precedentes de investigadores o simples receptores que han tenido una intuición semejante. Si los hay, mi hipótesis de lectura adquiere obviamente mayores dosis de verosimilitud. En este caso, la conexión con el Tiresias ovidiano fue postulada ya, en el ámbito académico, por Bakewell (2014), a quien más adelante me referiré.
38. La película se basa en una historia de Luca Fazzi (Romo, 2015: 61). Un primer acercamiento puede verse en Leroux (2004). Mucci (2010) establece una amplia gama de intertextos (mitológicos, literarios, folclóricos y cinematográficos), además del más obvio de Tiresias, e interpreta la película como alegoría de la estética apartada de la ética propia de nuestro tiempo, que conduce inevitablemente a barbaridades inimaginables. Danese (2012) ofrece un amplio, sólido y detallado análisis filológico y cinematográfico. Análisis sobre los problemas que se plantean a las identidades no ortodoxas o desde una perspectiva postcolonial y de género ofrecen, respectivamente, Romo (2015) y Dokou (2017). La reescritura mítica en esta película ha dado ya lugar también a trabajos de investigación de posgrado: Moura (2019).

transposición del mito al París actual, donde el trasunto de Tiresias³⁹ es un transexual de origen brasileño que se prostituye en el Bois de Boulogne, es secuestrado por un esteta desequilibrado llamado Terranova y, al dejar de tomar sus hormonas, recupera su apariencia masculina, lo que hace que su secuestrador lo ciegue y abandone de nuevo en el bosque, donde es rescatado por una familia a la que podrá ayudar con sus recién adquiridas dotes proféticas⁴⁰. El motivo de la ceguera provocada, la adquisición, como consecuencia de ella, del don de la profecía y su vinculación con una familia que a la vez lo protege y se beneficia de su don son, claramente, elementos que ponen en relación la historia moderna con el mito. En lo que se refiere al cegamiento, una parte de la crítica considera esta acción de Terranova arbitraria y artificial, pero tiene, por un lado, una explicación lógica, aunque prosaica: evitar que su víctima, una vez liberada, pueda denunciarlo; y, por otro lado, un valor simbólico: con el hipotexto mitológico como trasfondo, su bárbara acción se equipara al poder omnímodo de una divinidad⁴¹.

Por su parte, una vinculación con el hipotexto mítico sin contrato de intertextualidad y en función de la actividad crítica de los receptores podemos encontrarla en la película española *Odio mi cuerpo*, dirigida por León Klimovsky en 1974⁴², cuyo protagonista muere en un accidente de coche, pero su cerebro, intacto, es trasplantado con éxito a otro cuerpo. Pero, a medida que se va recuperando de la operación, descubre con horror que su cerebro sigue siendo el de un hombre, pero su cuerpo es ahora el de una mujer⁴³.

39. Aunque el nombre moderno en francés del personaje mítico es *Tirésias* (piénsese, por ejemplo, en el título de la famosa parodia de Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, o en el título original del prestigioso libro de Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias*, publicado por Gallimard en 1990), en la película se cambia a Tiresia para acercarse a un nombre femenino más actual, Teresa; un antropónimo, por cierto, de procedencia clásica, aunque no relacionado con Tiresias, sino, probablemente, con Terentia (véase Ballester, 2013: 16).

40. Esta adquisición inexplicada (a no ser sobre el trasfondo del hipotexto mítico) del don de la presciencia se ha interpretado, quizás un tanto gratuitamente, en clave de empoderamiento (Romo, 2015: 71).

41. Sobre esto último, véase Romo (2015: 69 y n. 9, p. 75).

42. También en este caso me he servido del método de "comprobación de verosimilitud" al que hice referencia en la nota 37. Cuando preparaba este trabajo, consulté informalmente a mi compañero Pedro Arbona, profesor de Filología Inglesa en mi universidad y especialista en *media studies*, con el que había coincidido en una tediosa comisión académica, sobre la presencia de Tiresias en el cine, y fue este, a bote pronto, el primero de los títulos que se le vino a la cabeza.

43. Hay también, por supuesto, otras apariciones de Tiresias en la gran pantalla. Aparece, por ejemplo, entre la galería de personajes ovidianos que, en el marco de una narración caleidoscópica y, en cierto modo, onírica, pululan por la extraña película francesa *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré. Por su parte, el escritor italiano Andrea Camilleri (1925-2019), el creador del comisario Montalbano, protagonista de una serie muy popular de novelas policíacas, adaptadas también con éxito al formato televisivo, inspirado en el detective Pepe Carvalho al que dio vida nuestro Manuel Vázquez Montalbán, compuso ya al final de su vida un texto sobre Tiresias (*Conversazione su Tiresia*, 2019), que interpretó pese a su avanzada edad como un monólogo en el teatro griego de Siracusa, estrenado después en las salas de cine en forma de documental.

3. WHAT WOMEN WANT: CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

What Women Want (2000), distribuida en España con el título *¿En qué piensan las mujeres?*⁴⁴, es una película dirigida por Nancy Meyers⁴⁵, con un equipo de guionistas formado por Josh Goldsmith, Cathy Juspa y Diane Drake⁴⁶, y protagonizada por Mel Gibson y Helen Hunt, con un enorme éxito de taquilla⁴⁷. Su argumento es el siguiente:

Nick Marshall, un exitoso publicista, prepotente, egocéntrico, machista y ligón, ve cómo se le escapa entre los dedos el ascenso profesional que esperaba

-
44. En el título, como ha visto bien Beraldo (2019), hay posiblemente un guiño a la famosa inquietud psicoanalítica de Freud. He aquí, en efecto, las palabras con las que una psicóloga, la doctora Perkins, encarnada por Bette Midler, trata de tranquilizar a Nick a propósito de su don: "Intentemos ver el lado positivo. Freud murió a los 83 años y seguía preguntándose qué quieren las mujeres. ¿No sería extraño y maravilloso si usted fuera el único hombre en la tierra que tiene respuesta a esa pregunta?". En la variante española hay quizás un intento de "diálogo" humorístico con el título del famoso póster *What's on a Man's Mind*, en que aparece en blanco y negro la cabeza del influyente psicólogo austriaco y, en la zona correspondiente a la nariz, las cejas y la frente, superpuesta, la silueta sinuosa de una mujer desnuda. La película, como veremos, podría considerarse, en efecto, una *literalización* de lo que sugiere el póster, pues la mente del protagonista, después de un pintoresco accidente, se poblará inmediatamente de pensamientos femeninos, los de todas las mujeres con las que se cruza.
45. Para un acercamiento a la figura de Meyers (Filadelfia, 1949), productora y guionista, y directora, además, de otras comedias de éxito como *Cuando menos te lo esperas* (*Something's Gotta Give*, 2003), *No es tan fácil* (*It's Complicated*, 2010) o *El becario* (*The Intern*, 2015), puede verse Jermy (2017) y Huntington (2019). Interesantes notas sobre su perfil profesional y personal ofrece Merkin (2015). Marshall (2009) analiza como una de las claves de su éxito su dominio del género cómico, y en especial de la *screwball comedy*, esa modalidad de comedia alocada que triunfó en Hollywood en las dos décadas que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, y Alpert (2012), su reconocida deuda con Lubitsch. Glitre (2011) mostró su sorpresa por el escaso interés que ha despertado su obra en el ámbito académico, incluso entre especialistas en feminismo y cine, y ello a pesar de que sus películas suelen centrarse en un personaje icónico en el postfeminismo, una mujer blanca de clase media, independiente y con una exitosa carrera profesional; sobre esta paradoja en la recepción de su obra, puede verse también Wiggers (2010). Y como en estos tiempos en que solo parece valorarse lo joven, la edad de los protagonistas de sus películas se ha ido acompasando a la suya propia, que rebasa ya la setentena, buena parte de la crítica cinematográfica la etiqueta (pese a sus formidables números en taquilla) como una directora para una audiencia de mujeres maduras y no ha ahorrado calificativos despectivos sobre ella, como "Your Mom's Favorite Director" ("la directora favorita de tu madre") o "momcom director Nancy Meyers" ("directora de mamicoms", parodiando el popular término *sitcom*), y su cine, calificado de un plumazo como "chick flicks" ("pelis de chicas") o "menopausal screwball" ("screwball menopáusica"); véase Jermy (2018).
46. Aunque la última mano, según apunta Wiggers (2010: 69), corresponde a la propia Meyers.
47. López Jimeno (2018: 149). Glitre (2011) precisa que los ingresos por taquilla a nivel mundial alcanzaron los 374.111.707 dólares. Otro indicio de su popularidad es la generación de una nueva versión en 2011, una producción china dirigida por Daming Chen que parte exactamente de las mismas premisas argumentales (*Wo zhi nü ren xin*, [I Know a Woman's Heart]); pueden verse detalles en <https://www.filmaffinity.com/es/film208312.html>. Una prueba más de su impacto es, por ejemplo, la incorporación, doce años después de su estreno, en inteligente paráfrasis, del título del film en el de la tesis doctoral de Thompson (2012), aunque su tema vaya mucho más allá del análisis exclusivo de esta película ("Esta tesis utiliza una variedad de textos televisivos y cinematográficos recientes para cuestionar las formaciones mediáticas posfeministas de la masculinidad. En particular, este trabajo se centra en narrativas mediáticas cada vez más frecuentes que tratan de producir hombres que sean parejas románticas adecuadas para mujeres posfeministas", p. XIII ["This thesis uses a range of recent television and film texts to interrogate postfeminist media formations of masculinity. In particular, this work focuses on increasingly prevalent media narratives that are about producing men as suitable romantic partners for postfeminist women"]).

cuando la poderosa empresa para la que trabaja contrata para cubrir la vacante de director creativo a Darcy McGuire, otra publicista también reputada que piensan que puede conectar mejor con la psicología de las mujeres, un nicho de mercado en imparable ascenso pero que la agencia ha tenido hasta ahora muy descuidado. En la primera reunión de trabajo, la nueva ejecutiva distribuye entre los publicistas una serie de productos y les pide —sobre todo a los hombres— que traten de meterse en la psique de sus potenciales clientas y traigan a la siguiente reunión un esbozo de campaña publicitaria para algunos de ellos. Al llegar a casa, Nick se aplica a probar, en tono frívolo e ingiriendo a la vez unos buenos lingotazos de vino directamente de la botella, los productos asignados, para tratar, aunque sin mucha convicción, de meterse en la piel de las mujeres. La experiencia resulta, desde el principio, muy poco gratificante e incluso, al final, tremendamente perturbadora: la pintura de ojos le causa un intenso escozor; la aplicación de la cera, un tormento insoportable; la llegada imprevista de su hija y su novio lo sorprende con los pantis ya puestos, los labios y los ojos pintados y a punto de ajustarse el sujetador; y, cuando piensa que lo peor de la ordalía ya ha pasado, un desdichado resbalón mientras manipula un secador de pelo lo hace aterrizar en la bañera, donde sufre una fuerte descarga eléctrica que lo deja fuera de combate hasta bien entrada la mañana. Pero lo peor está aún por llegar, porque al despertar descubre que algo terrible e inexplicable le pasa. Es capaz de oír, o, mejor dicho, no puede evitar oír el pensamiento de las mujeres que lo rodean. Por las calles, camino del trabajo, se ve asaltado por un continuo fluir de pensamientos femeninos que lo aturden y se entera ahora por primera vez de lo que piensan realmente de él su asistenta, la portera del lujoso edificio donde vive, sus compañeras de trabajo, el personal femenino subalterno de la empresa⁴⁸, su hija..., que es muy diferente de lo que, ufano y pagado de sí, imaginaba.

Sin embargo, enseguida se adapta a su nueva situación y hasta es capaz de encontrar sus ventajas. En la empresa, por ejemplo, puede ir modulando su intervención en las reuniones en función del efecto de sus palabras en sus compañeras y su jefa, a la que acaba robándole sus ideas⁴⁹ e incluso enamorándola, ya que puede saber en todo momento lo que piensa y desea. En el plano familiar, aprende cómo poner de su parte a las amigas de su hija y consigue enterarse de lo que esta desea en la situación que ahora mismo le preocupa, la asistencia a la fiesta de graduación de su novio y la adquisición de un vestido acorde. Y en su faceta de conquistador impenitente, consigue al fin llevarse a la cama a Lola, una camarera a la que venía asediando sin resultado durante meses, y que

48. Con la irónica excepción de sus dos secretarías. Cuando entra en su despacho, temeroso de descubrir también en qué consideración lo tienen, no oye nada, y cree por un momento haberse curado, pero enseguida descubre una respuesta más simple y menos satisfactoria: sus secretarías, en realidad, no piensan en nada.

49. Específicamente, las necesarias para conseguir la adjudicación de una campaña publicitaria de una importante marca de ropa deportiva femenina que se considera esencial para la agencia.

ella, tras unos comienzos poco prometedores, tenga una noche de sexo inolvidable gracias a la ventaja de poder meterse en su cerebro.

Pero algo ha cambiado en él, una vez que su extraño don se ha asentado, y empieza a sentir una empatía con el otro sexo que nunca hasta entonces había experimentado. En primer lugar, desea construir una relación de cariño y respeto con su hija, de la que nunca se había ocupado, y lo consigue confortándola tras su dolorosa experiencia en el baile de promoción e inyectándole una buena dosis de autoestima. En segundo lugar, se siente impactado por la inesperada inseguridad y vulnerabilidad que descubre en su jefa, en contraste con su apariencia exterior triunfadora y suficiente, y por el respeto que siente por él, por su profesionalidad y sus excelentes ideas; cuando la dirección de la empresa le comunica que van a despedirla y a promocionarlo ahora a él a su codiciado puesto (ya que creen que las buenas ideas que han salvado a la firma son suyas y no de ella), revela la verdad y consigue que la readmitan, aunque ello pueda suponer su despido. En tercer lugar, a pesar de la noche de espléndido sexo con la camarera Lola, a diferencia de lo que habría hecho antes, renuncia a tratar de repetirla, porque se ha enamorado de su jefa, pero también porque sabe ahora que lo que más teme la camarera es sentirse utilizada, y no quiere aprovecharse de ella; y cuando esta, al fin, consigue verlo y le echa en cara su inexplicable ausencia durante semanas, con tal de no herirla, admite, incluso, aunque con relucencia, la única explicación razonable que a ella se le ocurre para no caer en la depresión: que es, pese a las apariencias, gay⁵⁰. Y, en cuarto lugar, cuando oye por casualidad en la empresa que Erin, una insignificante archivista en la que nunca había reparado antes de que su nuevo don le hiciera saber de sus tendencias depresivas y sus fantasías de suicidio, no se ha presentado a trabajar ese día, deja lo que tiene entre manos, se informa de dónde vive y corre en su busca en medio de una formidable tormenta. Cuando llega ante la vivienda, un rayo cae sobre el tendido eléctrico y recibe una pequeña descarga, que no le impide entrar en la casa, asegurarse de que Erin está bien, ofrecerle el puesto de publicista para el que nunca se había preocupado de entrevistarla... y descubrir, con sorpresa y alivio, que el ambiguo don por fin ha desaparecido. Y, ya sin la ventaja que le confería su don, se presenta

50. He aquí las palabras de Lola: "Eres tan sensible. Estás tan sintonizado con lo que siento. Estás tan en mi onda. *Me hablas como si fueras mujer. Piensas como una mujer.* Nick, vamos. Admitelo. No lo escondas. Eres gay"; el final, en el original, es incluso más contundente: "You are totally and completely gay!". Es verdad que esto solo se refiere, aunque Lola no lo sepa, al aprovechamiento amoroso de Nick de su don para triunfar en la cama, pero más revelador es lo que el propio protagonista confiesa a un colega de confianza, Morgan Farwell, inmediatamente antes de la reunión con la empresa de ropa deportiva: "Odio lo que le estoy haciendo a Darcy [...] los hombres *son* más estúpidos..." (la cursiva es mía). Y cuando su amigo, sorprendido, le espeta: "Pero qué dices, ¿eres oficialmente una mujer?", le responde, adoptando ya claramente un punto de vista femenino: "Ojalá lo fuera. Una mujer jamás la habría cagado con la persona que quiere. No son así". Es el mismo punto de vista empático que adopta cuando trata de consolar a su hija tras su penosa experiencia en la fiesta: "Lo creas o no, sé lo que se siente siendo mujer. Sé que no es tan fácil como parece".

en la casa de Darcy para declararle su amor e informarla de que ha conseguido que la readmitan.

4. UNA LECTURA EN CLAVE MITOLÓGICA DE *WHAT WOMEN WANT*

Creo que cualquier espectador o lector familiarizado con la historia mítica de Tiresias caerá enseguida en la cuenta de las similitudes con el argumento de la película. De hecho, como ya señalaba en la nota 37, Geoff Bakewell⁵¹ ofrece un interesante análisis sobre la conexión entre este presumible hipotexto mítico y el film de Meyers, en el que cree descubrir también otras alusiones mitológicas que me parecen menos evidentes: las imágenes de mujeres semidesnudas en el fastuoso cuarto de baño del protagonista, por ejemplo, lo acercarían a Acteón; los espejos, a Narciso y su travestismo, a Penteo. El artículo, además, me parece un poco lastrado por lo que parece una preocupación excesiva por analizar si en realidad Meyers ha hecho o no sus al parecer necesarios deberes como feminista. Se nos dice, por ejemplo, con claro tono reprobatorio, que, escena tras escena, exhibe a Darcy con un atractivo maquillaje y ropas caras, sin que pueda descubrirse en ella ningún asomo de apasionada y solidaria defensa de la sororidad⁵². Y después, pese a una sensata petición de principio, con la que se nos recuerda que no debemos confundir a los autores con sus personajes, encontramos, sin embargo, una sorprendente equiparación de la directora con su protagonista femenina: al igual que Darcy, Meyers abraza una ética corporativa y capitalista que pretende revertir los estereotipos de género cuando en realidad, y cínicamente, los refuerza, y la única diferencia entre el personaje y la directora es que la una quiere vendernos zapatillas de deporte y la otra entradas de cine⁵³. Nick y Darcy, se nos explica razonablemente, comparten idénticas y efímeras preocupaciones: ascender hasta los peldaños más altos de la escala corporativa, comprarse una casa bonita y encontrar al compañero ideal con el que cada una sueña; pero sorprende la extrapolación que se opera a continuación del universo mental de los personajes al de su creadora: a juzgar por la película, el de Meyers, según Bakewell, no parece significativamente más amplio⁵⁴. Al parecer, se diría que un director puede hacer la película que quiera y

51. Bakewell (2014).

52. "Escena tras escena, Meyers la exhibe bellamente maquillada y vestida con trajes costosos y reveladores. Darcy tampoco es una voz apasionada de la sororidad" ("In scene after scene Meyers exhibits her [sc. Darcy, la coprotagonista] beautifully made up and clad in expensive, revealing outfits. *Nor is Darcy an impassioned voice for sisterly solidarity*"). Como en el resto de citas de este trabajo, el énfasis es mío.

53. "Like Darcy, she embraces a corporate, capitalistic ethos, pretending to overturn gender stereotypes while cynically reinforcing them. The only real difference between character and filmmaker is that one apparently wants to sell us sneakers, the other movie tickets".

54. "Nick and Darcy's world is bound by ephemeral, largely selfish concerns: climbing the corporate

representar a sus personajes como le parezca, pero una directora debe hacer en sus películas una especie de apostolado de género y, si no ajusta sus personajes a lo que se esperaría desde esta óptica, es que está volcando en la película sus propias posiciones. Habrá que entender, entonces, que Coppola filmó, quizás, *El padrino* porque era un mafioso y quería presentar como modelo de conducta social a la familia Corleone. En todo caso, la propia Meyers lo ha dejado bien claro: “Nosotras [las directoras] no queremos ser nuestro propio nicho. Somos cineastas como cualesquiera otros”⁵⁵.

En lo que se refiera a nuestro análisis, concentrándonos en la parte de la compleja historia mítica de Tiresias que aquí más nos interesa⁵⁶, y en la versión que ofrece Ovidio en las *Metamorfosis*⁵⁷, al atravesar un bosque había visto apareándose dos serpientes y las había separado golpeándolas con su bastón, lo que provoca su conversión en mujer⁵⁸, que se mantiene a lo largo de siete años, después de los cuales, al ver otra vez a las mismas serpientes y golpearlas de nuevo, recupera su estado primigenio. Pero, para su desgracia, se ve obligado a intervenir en calidad de árbitro⁵⁹, como único posible experto, en una controversia entre Júpiter y Juno sobre quién disfruta más en el sexo, la mujer, como opina Júpiter, o el hombre, como sostiene su esposa. Tiresias da la razón al esposo⁶⁰ y Juno, encolerizada⁶¹, lo castiga con la ceguera, que Júpiter compensa confiriéndole excepcionales dotes adivinatorias⁶².

ladder, buying a pretty house, finding the personal partner of one's dreams. Judging from the film, *Meyers' universe is not significantly larger*”.

55. “We don't want to be our own niche. We are filmmakers like everybody” (citado por Wiggers, 2010: 72).
56. Para un acercamiento general a su figura, pueden consultarse los estudios de García Gual (1975), Brisson (1976) o Ugolini (1995); véase también Marcos Pérez (2000). Para su pervivencia en la cultura occidental, Headings (1958), Reid (1993, II: 1031-1032), Ugolini (1995: 235-248) o Di Rocco (2007).
57. Ovidio, *Metamorfosis* (III: 316-338).
58. La serpiente era un animal ambivalente en el imaginario antiguo; por una parte, se creía que podían conferir dones sobrenaturales y muy apreciables, pero por otra podían acarrear mala suerte, sobre todo si se las veía copulando; véase Krappe (1928: 267), que se remite a Frazer (1921, I: 365) a propósito de esta creencia, muy popular en la antigua India.
59. En este peculiar “juicio” ha querido verse una parodia ovidiana del pedantismo del lenguaje jurídico, para poner de manifiesto las preocupaciones indignas y triviales de la malavenida pareja olímpica (Coleman, 1990), quizás, en mi opinión, con una acerada punta dirigida a Augusto y Livia.
60. De la misma opinión que Tiresias es Bhangashvana, personaje del *Mahabharata* transformado también mágicamente en hembra, pero que, al preguntarle Indra cuál de los dos sexos quería conservar, prefiere seguir siendo hembra, precisamente porque las hembras reciben mayor placer en el acto sexual (Doniger, 1999: 276). Como Tiresias en el mito, aunque con mayor empatía con el género femenino, Nick aclara también en la película, en la conversación con Morgan Farwell mencionada en la nota 50, gracias a su nueva experiencia sobre cómo es realmente la psique femenina, la realidad de un tópico sexual tan extendido como el de la envidia del pene: “Ah, y otra cosa. ¿Sabes eso de que envidian nuestro pene? No es cierto. No sienten envidia. A la mayoría ni les gusta. ¿Sabes quién tiene envidia a los penes? Nosotros. Por eso engañamos, la fastidiamos, mentimos y nos obsesionamos con nuestros atributos”.
61. ¿Quizás, como sugiere Liveley (2003: 152), “Juno está enfadada con las afirmaciones de Júpiter y Tiresias porque no reflejan sus experiencias con el sexo ni su *voluptas* sexual” (“Juno is angered by Jupiter's and Tiresias's claims because they do not reflect her experiences of sex and sexual *voluptas*”)?
62. La historia la recoge también diversos mitógrafos, como Higinio (LXXV), Antonino Liberal (XVII, 5) o Apolodoro (III, 6, 7), que se remite a Hesíodo. De su antigüedad dan cuenta también los numerosos paralelos en textos de la antigua India (Krappe, 1928) y se ha relacionado incluso con el fenómeno

Aunque no está clara en las fuentes, la razón de fondo que provoca el cambio de sexo, para un lector moderno sin particulares conocimientos mitográficos pero condicionado por la influencia del pensamiento freudiano en nuestro imaginario podría ponerse, quizás, en relación con la imprudencia que supone inmiscuirse en asuntos de naturaleza sexual que a uno no le conciernen. No encontrando, en efecto, un motivo aparente que explique la pulsión que siente Tiresias de apalearse gratuitamente a unas serpientes en plena cópula, ¿podría pensarse que lo aquejaba, quizás, para decirlo en términos freudianos, una aversión tan profunda al sexo que lo llevaba, dando un paso más que, por ejemplo, Pigmalión, Narciso o Hipólito, no solo a evitarlo, sino incluso a impedirlo entre otras criaturas? Pero ¿por qué habría de ser el castigo⁶³ la conversión en mujer? Quizás porque, para los parámetros antiguos, un hombre podía evitar más fácilmente, si lo deseaba, lo relacionado con el sexo, pero para una mujer, y más en el ámbito desenfrenado de la mitología, la cosa no era ya tan fácil. Es sintomático, a este respecto, el caso de Ceneo, nacida mujer (Cenis), quien, “violada por Poseidón, pide a este el don de transformarse en hombre, cosa que el dios le otorga, haciéndolo además invulnerable; al morir vuelve a ser mujer en el reino infernal”⁶⁴. Parece claro el motivo por el que Cenis, mientras tuviese vida, no quería ya ser mujer (*da femina ne sim*), no tener que volver a pasar por nada semejante (*tale pati iam posse nihil*), y así se explicita en el texto ovidiano⁶⁵; significativo es también el don complementario de la invulnerabilidad, que, después de todo, es una variante de la impenetrabilidad⁶⁶.

De hecho, su convocatoria como árbitro en la disputa entre la pareja olímpica implica, efectivamente, la existencia de experiencias sexuales durante sus

ancestral del chamanismo andrógino (Delcourt, 1970: 61). Apolodoro apunta también a otros dos posibles motivos para la ceguera, por lo demás no infrecuente en los adivinos del imaginario antiguo, la revelación de secretos de los dioses y el haber visto desnuda a la diosa Atenea, versión que remite a Ferécides y que aparece ampliamente desarrollada en el himno V de Calímaco, dedicado al “baño de Palas”. Sobre esta variante de la tradición mítica, puede verse el detallado y fino análisis de Loraux (2004: 449-474).

63. Hay que reconocer, con todo, que, como señala Ruiz de Elvira (2001: 287): “Ni explícita ni implícitamente indica el mito que el cambio de sexo fuera un castigo para Tiresias”. Krappe (1928: 270), sin embargo, lo considera “un castigo por una falta desconocida” (“a punishment for one does not know what sin”). Quizás, puesto que, según la leyenda, el fundador de Tebas, Cadmo, y su esposa divina Harmonía se habían convertido en serpientes y se representaban con frecuencia en el arte como dos ofidios abrazándose, apalearse a unas serpientes entrelazadas podría suponer un acto potencialmente impío, especialmente para un tebanos como era Tiresias.

64. Ruiz de Elvira (2001: 287).

65. Véase Ovidio, *Metamorfosis* (XII: 201-203). Sobre el mito de Cenis/Ceneo, muy interesante desde la perspectiva de los estudios de género, pueden verse, por ejemplo, los análisis recientes de Freas (2018) y Northrop (2020).

66. En un plano más general, como señala García Gual (1975: 120), en el mito griego pasar de hombre a mujer puede interpretarse como un castigo simplemente por la creencia en la superioridad del sexo masculino, pero no a la inversa. Una explicación relativamente sencilla podría avanzarse, con todo, si se aceptase como causa de la metamorfosis no la que cuenta Ovidio, sino el haber visto desnuda, siendo varón, a una diosa, causa en otras fuentes de la ceguera: la divinidad, entonces, le hace adoptar el sexo femenino, que podría interpretarse que no estaba igualmente afectado por ese tabú.

años como hembra. Y sería sugestivo imaginar que fuera precisamente esa constatación del enorme placer que proporciona el sexo, obtenido, a lo mejor, por primera vez, durante su etapa femenina, lo que lo llevara después de regresar a su primigenia condición masculina a tratar de volver a experimentarlo desde la otra orilla; si es así, hay que suponer que con no muy halagüeños resultados, a la vista de su dictamen ante los olímpicos.

Lo que sí parece claro es que, fueran cuales fueran sus experiencias sexuales antes, durante o después de sus transformaciones, el Tiresias ovidiano quería volver a su condición prístina cuanto antes, y lo logró en función de ciertas concepciones homeopáticas (“lo semejante se cura con lo semejante”) corporizadas en la mitología griega, por ejemplo, en la figura de Télefo, herido por la lanza de Aquiles y que solo podría ser curado también por ella. Pues, según Ovidio, siete años después volvió a ver a las mismas serpientes⁶⁷ copulando y les dijo: “Si tanto poder tiene daros un golpe, que cambia uno con ello de un sexo a otro, también ahora voy a golpearos”⁶⁸. Y el golpe, en efecto, surtió efecto⁶⁹.

Por su parte, en la película, Nick Marshall, a quien se ha obligado a tratar de meterse en la psique de una mujer, enfoca su tarea en clave paródica o burlesca, limitándose a travestirse (se pinta los ojos y los labios, se hace la cera, se pone los pantys y el sostén) mientras realiza burdas acciones en clave *macho* (se pone los pantys sin ningún cuidado, destrozándolos, bebe vino de la botella a grandes tragos, eructa...), y sufre un castigo proporcional a su falta: ya que no es capaz de intentar, seriamente, meterse en la mente de una mujer, tendrá que meterse por la fuerza y sin remisión en los pensamientos de cada una de las mujeres con las que se cruce.

Pero, además, mientras dura su ordalía, va poco a poco *desmachificándose* y, en cierto modo, feminizándose⁷⁰, hasta el punto de que una de sus conquistas

67. El texto ovidiano es muy claro a este respecto: *rursus eosdem / uidit* (“vio otra vez a las mismas”, *Metamorfosis*, III: 327-328).

68. [...] *est uestrae si tanta potentia plagae / [...] ut auctoris sortem in contraria mutet, / nunc quoque uos feriam!* (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 328-330).

69. Para Krappe (1928: 273), las versiones grecolatinas serían refecciones tardías de una historia venida de la India, cuya versión original sería esta: 1) al contemplar el adulterio de una serpiente hembra, Tiresias la castiga apaleándola y el macho ultrajado lo premia con el don de poder entender a los animales; 2) al ver a una diosa desnuda bañándose, es castigado con el cambio de sexo; 3) siendo todavía mujer, y ya con experiencias sexuales como mujer y como hombre, se ve obligado a intervenir en la disputa entre Zeus y Hera, que zanja con el consabido dictamen, con el resultado de que la diosa lo castiga convirtiéndolo de nuevo en varón, y privándolo así del mayor goce del que, de continuar siendo hembra, habría podido seguir disfrutando. Como apoyo para esto recuerda que en la historia de Bhangashvana, mencionada en la nota 60, la respuesta la da el personaje después de haberse convertido en mujer, pero sin haber vuelto de nuevo a ser hombre. En todo caso, Ovidio se refiere a Tiresias durante todo su relato con formas masculinas, y lo que interesa en este trabajo no es tanto el origen de la historia, y ni siquiera la interpretación de Ovidio, sino la interpretación del texto ovidiano ya canónico que podría hacer una persona de nuestro tiempo culta pero sin profundos conocimientos mitográficos, pongamos un guionista o un director cinematográfico.

70. Como señala Bakewell (2014: 13): “Tras el cambio de Nick, el resto de la película se concentra en su reeducación. A diferencia de Tiresias, no se transforma físicamente en mujer; sin embargo, pierde

acaba considerándolo gay, además de que trata de poner en orden de una manera generosa y simpatética sus relaciones con todas las mujeres de su entorno a las que gracias a su don se ha ido dando cuenta de que estaba tratando inadecuadamente.

Como en la historia mítica, el comienzo y el final de la transformación constituyen una especie de construcción en anillo: en Tiresias se trata del apalearamiento de unas serpientes y en nuestra película de una descarga eléctrica. Pero en la película se diría que hay un guiño a la historia mítica dirigida a los espectadores más cultos: cuando Nick, tras el terrible primer día de su nuevo estado, regresa a casa, repite todo lo que hizo la noche antes con los productos de cosmética y, en medio de una fenomenal tormenta, sale después a la terraza con el secador de pelo en la mano, como desafiando al cielo, como si supiera que recibir una descarga en una situación semejante debería devolverlo a su estado anterior⁷¹ (como pensó Tiresias al ver de nuevo a las serpientes), como si supiera, en fin, que es un nuevo Tiresias. Estaríamos, entonces, ante una traslación desde el plano de los personajes al de los receptores más cultos de lo que Diana de Paco Serrano⁷² ha llamado "conciencia mítica": aunque el personaje no parece consciente de que su conducta se ilumina en la perspectiva de su precedente mítico, los espectadores con suficiente competencia mitológica lo identifican enseguida con dicho precedente y ello les permite comprender mejor los motivos de su actuación. Este contraste entre ignorancia (del personaje) y comprensión (de los espectadores) recuerda también, obviamente, a la ironía trágica.

Sin embargo, aunque recibe, en efecto, una descarga que deja sin luz a todo el edificio, el día siguiente comienza sin que el molesto don lo haya abandonado. En este punto, podría aducirse el influjo inmediato de una película estrenada tres años antes, también con enorme éxito de taquilla, *Mentiroso compulsivo* (*Liar Liar*, Tom Shadyac, 1997), un producto compuesto a la medida de su protagonista, un Jim Carrey gesticulante que lleva a cabo una formidable exhibición del arte de la mueca. Fletcher Reede, un abogado sin escrúpulos que ha hecho de la mentira su principal arma de trabajo, se encuentra, en vísperas de la vista en un importante caso de divorcio, con que no solo no puede decir mentiras,

su identidad masculina socialmente construida y debe luchar para reconstruir una nueva" ("Following Nick's change, the remainder of the film concentrates on his reeducation. Unlike Tiresias, he is not physically changed into a woman; he nevertheless loses his socially constructed masculine identity and must struggle to piece together a new one"). El breve diálogo de tinte seguramente paródico con que, en la escalera del piso de Darcy, se cierra la película es especialmente significativo de hasta qué punto Nick se ha *desmachificado*: "Darcy: ¿Qué clase de caballero andante sería si dejara que el hombre que me quiere y que necesita ser rescatado saliera por la puerta sin impedirselo? Nick: Mi héroe...". En esta breve escena hay, además, un irónico diálogo intertextual con el final de *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990).

71. He aquí, en efecto, las palabras que dirige al cielo: "¡Vamos! Haz lo que debes hacer. Vuelve a convertirme en lo que era" ("Come on. Do your thing. Turn me into me again", en la versión original).

72. De Paco Serrano (2003: 238).

sino que no puede evitar responder diciendo lo que realmente piensa a cualquier cosa que le pregunten. Al caer en la cuenta de que el origen de su trastorno podría deberse a que su hijo de cinco años, decepcionado por su enésima mentira (pues le había prometido asistir a su fiesta de cumpleaños), había formulado soplando las velas el deseo de que su padre no pudiera decir mentiras durante veinticuatro horas, decide comprar otra tarta para que su hijo formule el deseo contrario con el fin de revertir los cambios; desafortunadamente para él, esto no ocurre⁷³. En cualquier caso, si hubo, en efecto, influjo de la película de Shadyac, parece evidente que los creadores de *¿En qué piensan las mujeres?* lo modificaron para acercarlo al mito de Tiresias, haciendo que la ordalía que sufre Nick consista en la adquisición no querida de una perspectiva mental femenina⁷⁴.

De cualquier modo, el aplazamiento en la restitución de la condición inicial supone, creo, un rasgo de moralización: Nick no puede volver a su estado antiguo sino hasta haber aprendido la lección; no basta, pues, con buscar o encontrarse con una situación análoga a cuando se produjo la disfunción, sino que la situación análoga con poder restitutivo solo aparece cuando el nuevo Tiresias ha madurado lo suficiente en su manera de ser y en sus relaciones empáticas con las mujeres⁷⁵, algo que probablemente estaba también implícito en el referente mítico, al no permitirse que Tiresias pudiera volver a su anterior estado hasta pasados siete años, y hacerlo, además, después de haber experimentado en todas sus facetas lo que suponía entonces ser mujer.

5. CONCLUSIONES

Para ir concluyendo, quizás no haya un ámbito de la tradición clásica en el que pueda verse con mayor nitidez el papel mediador de la cultura romana que el de la mitología, pues, sin que pueda impugnarse su origen y consolidación en el seno de la cultura griega, su transmisión a las culturas modernas fue obra en primer

73. Como le explica su hijo, seguramente se debe a que el primer deseo lo había formulado con el corazón y el segundo, simplemente, para contentar a su padre.

74. No parece que pueda haber, en cambio, pese a un llamativo detalle coincidente, relación de dependencia alguna con una canción del grupo Hombres G (*Él es... Rita la Cantaora*, 1986) inspirada, al parecer, en un cuento del baterista del grupo, Javier Molina, titulado *Hombre mona*. Su protagonista es un electricista que, tras una descarga eléctrica, desarrolla el poder de transformarse en mujer.

75. Algo análogo ocurre también en *Mentiroso compulsivo*: Fletcher no puede volver a su condición anterior simplemente reproduciendo miméticamente la situación que dio lugar a su cambio. Sin embargo, durante el día en que está sometido al cumplimiento del deseo de su hijo, empieza a darse cuenta poco a poco en la sala del juicio de las consecuencias reprobables de su vicio para otras personas. Por primera vez, consigue meterse en la piel del cliente de la parte contraria y ver las cosas no en términos de provecho, sino de justicia, y un afortunado *deus ex machina* proporcionado por los formalismos de los procedimientos judiciales le permite evitar que la parte contraria se vea privada injustamente de sus hijos sin tener que incumplir el compromiso deontológico contraído con su propio cliente. Y, terminado ya el juicio, se da cuenta de pronto de que continúa diciendo la verdad, a pesar de que han pasado ya las veinticuatro horas de la prueba.

término de las *Metamorfosis* de Ovidio, bien fuera en lectura directa o a través de sus múltiples traductores, comentaristas, parafrases o reelaboradores.

El mito era tema esencial en los tres grandes géneros grecorromanos: épica, drama (sobre todo en la tragedia) y buena parte de los subgéneros líricos, mientras que en la cultura de hoy es solo un tema entre otros muchos posibles, y no precisamente el más frecuente o el principal. Sin embargo, su presencia, y la de Grecia y Roma, en general, en el cine es tan frecuente, que ha dado lugar incluso a la acotación de un subgénero cinematográfico específico, el péplum. Pero el péplum no abarca, por lo demás, todas las películas inspiradas en los mitos grecorromanos, sino solo las ambientadas en la Antigüedad, dejando fuera, en cambio, películas en las que los trasuntos de los héroes o dioses aparecen transplantados con otras identidades a nuestro tiempo. En estas versiones, con todo, los trasuntos mitológicos mantienen en muchos casos, sus nombres primigenios, como en el *Orfeo* de Jean Cocteau (*Orphée*, 1950) o el *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana (1996), o algún tipo de vínculo paratextual, como en el *Pigmalión* de Anthony Asquith y Leslie Howard (*Pygmalion*, 1938), pero en otros casos se borra toda huella de dependencia, y se deja así al espectador el establecimiento, en la medida de sus saberes, de las oportunas conexiones, como en *Así es la vida* (Arturo Ripstein, 2000), recreación en esta clave del mito de Medea. Buena parte de estas películas están inspiradas, de manera más o menos mediata, en las fuentes griegas, pero no faltan tampoco las que beben de las latinas, lo que ha dado pie a Martin Winkler a la redacción de un capítulo sobre Ovidio y el cine en un reciente manual sobre la recepción del poeta latino⁷⁶.

Un influjo lejano de Ovidio —o una posibilidad de *diálogo*, al menos, con una de sus más extravagantes narraciones— puede también descubrirse en la película que hemos analizado, en la que, no existiendo un *contrato intertextual* que la vincule explícitamente con su posible hipotexto clásico, nos encontramos ante uno de esos casos en que la relación hipertextual no se establece de modo explícito, como en los ejemplos canónicos, en el plano de la creación⁷⁷, sino en el de la recepción, una perspectiva que quizás algunos consideren herética, pero que ha sido siempre muy popular en la crítica y en la interpretación de los textos.

76. Winkler (2014). El capítulo, en todo caso, va mucho más allá de un listado o comentario de películas inspiradas en la obra ovidiana y constituye, más bien, un análisis de Ovidio como precursor del arte narrativo cinematográfico, que concluye con esta contundente afirmación: "El arte de la metamorfosis visual, el *ars cinematographica*, es un arte ovidiano: *ars Ovidiana*" ("The art of visual metamorphosis, the *ars cinematographica*, is an Ovidian art: *ars Ovidiana*") (Winkler, 2014: 481).

77. Y es que, como muy adecuadamente señala Bakewell (2014: 24): "Culturalmente hablando, los griegos y romanos son como el oxígeno: son una parte vital pero invisible del aire que respiramos. Incluso si Meyers nunca hubiese oído hablar de Ovidio, Nick Marshall sigue los pasos de Tiresias" ("Culturally speaking, the Greeks and Romans are like oxygen: they are a vital yet invisible part of the air we breathe. Even if Meyers has never heard of Ovid, Nick Marshall walks in Tiresias's footsteps").

BIBLIOGRAFÍA

- ALESCI, Walter (2004): "Xena warrior princess out of the closet? A melodramatic reading of the show by Latin American and Spanish lesbian and gay fans", en Rikke Schubart y Anne Gjelsvik (eds.), *Femme Fatalities. Representations of Strong Women in the Media*, Gotemburgo, Nordicom, pp. 203-208.
- ALPERT, Robert (2012): "Ernst Lubitsch and Nancy Meyers: A study on movie love in the classic and post-modernist traditions", *Senses of Cinema*, n° 62, <https://bit.ly/3hsemHF>
- ANTELA-BERNÁRDEZ, Borja (2013): "Nouvelle peplum? Nuevas corrientes en el cine sobre la Antigüedad", en Borja Antela-Bernárdez y César Sierra Martín (coords.), *La Historia Antigua a través del Cine. Arqueología, Historia Antigua y Tradición Clásica*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 155-168.
- BAKEWELL, Geoff (2014): "Ovid and Mel Gibson: Power, vulnerability, and *What Women Want*", *Dialogue. The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, vol. 1, n° 1, <https://bit.ly/3HvdDQC>
- BALLESTER, Xaverio (2013): "Teresa y otros nuevos étimos hespéricos", en Emili Casanova y Cesáreo Calvo Rigual (eds.), *Actas del XVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, Berlín, De Gruyter, vol. 5, pp. 7-18.
- BAREA TORRES, Cristóbal (2013): "Tradición clásica y parodia: su tratamiento en la serie de animación *Los Simpson*", *Thamyris*, n° 4, pp. 265-278.
- BERALDO, Beatriz (2019): "Do que as mulheres gostam", en Everardo Rocha y Lígia Lana (eds.), *O consumo vai ao cinema. Narrativas de filmes e o mundo dos bens*, Rio de Janeiro, Mauad, pp. 111-126.
- BRISSON, Luc (1976): *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill.
- COLEMAN, Kathleen M. (1990): "Tiresias the judge: Ovid *Metamorphoses* 3.322-38", *Classical Quarterly*, vol. 40, n° 2, pp. 571-577.
- DANESE, Roberto M. (2012): "L'estetica dell'androgino e il buio della profezia. Rifrazioni filmiche del mito classico in *Tiresia* di Bertrand Bonello", *Dionysus ex Machina*, n° 3, pp. 323-356.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel (2013): "Escipión el Africano (C. Gallone, 1937), glorificación del pasado, justificación del presente", *Metakinema*, n° 12, <https://bit.ly/3tncWUx>
- (2015): "El cine épico italiano mudo, un temprano espejo de la Historia Antigua", en Francisco Salvador Ventura (ed.), *Cine e Historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, París, Université Paris-Sud, pp. 53-75.
- DE ESPAÑA, Rafael (2009): *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid, T&B Editores.
- (2013): "La Antigüedad al servicio de la actualidad. Cómo las ideas del presente influyen en la recreación cinematográfica del pasado", en Borja Antela-Bernárdez y César Sierra Martín (coords.), *La Historia Antigua a través del Cine. Arqueología, Historia Antigua y Tradición Clásica*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 45-76.
- DE MOURA, Gracielly Dias (2019): *Tirésias: mito, paixão e cinema*, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- DE PACO SERRANO, Diana (2003): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad.
- DELCOURT, Marie (1970): *Hermafrodita*, traducción de Javier Albiñana, Barcelona, Seix Barral.
- DI ROCCO, Emilia (2007): *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Reuniti.
- DOKOU, Christina (2017): "Gendering globalized flows in Bertrand Bonello's *Tiresia*", *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, n° 9, pp. 15-23.
- DONIGER, Wendy (1999): *Splitting the Difference. Gender and Myth in the Ancient Greece and India*, Chicago, University of Chicago Press.
- FORNIS, César (2013): "Espartanos en la pantalla (grande y chica)", en Borja Antela-Bernárdez y César Sierra Martín (coords.), *La Historia Antigua a través del Cine. Arqueología, Historia Antigua y Tradición Clásica*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 109-119.
- FRAZER, James G. (1921): Apollodoros, *The Library*, Londres, Heinemann.
- FREAS, Debra (2018): "Da femina ne sim: Gender, genre and violence in Ovid's Caenis episode", *The Classical Journal*, vol. 114, n° 1, pp. 60-84.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1975): "El adivino Tiresias o las desgracias del mediador", *Emerita*, vol. 43, n° 1, pp. 107-132.
- GLITRE, Kathrina (2011): "Nancy Meyers and 'popular feminism'", en Melanie Waters (ed.), *Women on Screen. Feminism and Femininity in Visual Culture*, Palgrave, Macmillan, pp. 17-30.

- HAINSWORTH, John B. (1991): *The Idea of Epic*, Berkeley, University of California Press.
- HEADINGS, Philip R. (1958): *The Tiresias Tradition in Western Literature*, tesis doctoral, Indiana University.
- HUNTINGTON, Eleanor M. (2019): "Meyers, Nancy (1949-)", en Laura Bauer (ed.), *Hollywood Heroines: The Most Influential Women in Film History*, Santa Barbara (CA), Greenwood, pp. 231-233.
- JERMYN, Deborah (2017): *Nancy Meyers*, Nueva York, Bloomsbury.
- (2018): "'Grey is the new green'?: Gauging age(ing) in Hollywood's upper quadrant female audience, *The Intern* (2015), and the discursive construction of 'Nancy Meyers'", *Celebrity Studies*, vol. 9, nº 2, pp. 1-20.
- KRAPPE, Alexander H. (1928): "Teiresias and the snakes", *American Journal of Philology*, vol. 49, nº 3, pp. 267-275.
- LEROUX, Georges (2004): "Tiresia/Tirésias: la scène primitive/*Tiresia*, film réalisé par Bertrand Bonello, avec Laurent Lucas, Clara Choveaux, Thiago Teles. Image: Josée Deshaies; son: Claude Lahaye. 111 minutes", *Spirale*, nº 196, pp. 7-8.
- LILLO REDONET, Fernando (2019): "Ancient Rome on the screen: Spectacle, heroes, sex, violence and a bit of history", en Fernando Lozano Gómez, Carmen Alarcon-Hernandez y Alfonso Álvarez-Ossorio Rivas (eds.), *The Present of Antiquity. Reception, Recovery, Reinvention of the Ancient World in Current Popular Culture*, Besançon, Presses Universitaires du Franche-Comté, pp. 65-84.
- LIVELEY, Genevieve (2003): "Tiresias/Teresa: A 'man-made-woman' in Ovid's *Metamorphoses* 3.318-38", *Helios*, vol. 30, nº 2, pp. 147-162.
- LÓPEZ JIMENO, Amor (2018): "Explotación cómica de estereotipos nacionales: *Mi gran boda griega*", *Estudios Clásicos*, nº 153, pp. 125-150.
- LORAUX, Nicole (2004): *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, traducción de Cristina Serna y Jaume Pòrtulas, Barcelona, Acantilado.
- MAGADÁN OLIVES, María Teresa (2009): "Desmitificar a través de la comicidad: la figura de Hércules en el cine", en María José García Soler (ed.), *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Ámsterdam, Hakkert, pp. 203-218.
- MARCOS PÉREZ, José María (2000): "El adivino bisexual que vaticinó a siete generaciones", en Emilio Crespo Güemes y María José Barrios Castro (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, vol. I, pp. 475-483.
- MARSHALL, Kelli (2009): "Something's gotta give and the classical screwball comedy", *Journal of Popular Film and Television*, vol. 37, nº 1, pp. 9-15.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2011): "Mujer y literatura: una lectura en clave mitológica de *Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams, 1949)*", en Germán Santana Henríquez (ed.), *Y las letras encontraron su asiento: mujer y literatura*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 229-260.
- (2012): "Amores inadecuados en la comedia plautina y su pervivencia en los nuevos géneros dramáticos de la cultura de masas", en Rosario López Gregoris (ed.), *Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza, Pórtico, pp. 523-554.
- (2014): "Comidas de Acción de Gracias que articulan la vida. Una lectura de *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986)", en Germán Santana Henríquez (ed.), *Fueron felices y comieron perdices. Gastronomía y literatura*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 67-101.
- (2020): "Metamorphosis of the mythical hero in Disney's *Hercules*", en Rosario López Gregoris y Cristóbal Macías Villalobos (eds.), *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 19-50.
- MERKIN, Daphne (2015): "Can anybody make a movie for women?", *New York Times*, 15 de diciembre.
- MUCCI, Latuf Isaias (2010): "O mito de Tirésias revisitado: ética & estética na ótica do cinema", *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, nº 2, pp. 199-207.
- NAVARRO, Antonio José (coord.) (2018a): "*Spaghetti Western*: un género a reivindicar. Dossier (1)", *Revista de Cine*, nº 490, pp. 30-59.
- (coord.) (2018b): "*Spaghetti Western*: un género a reivindicar. Dossier (2)", *Revista de Cine*, nº 491, pp. 43-67.
- NORTHROP, Charlotte (2020): "Caeneus and heroic (trans)masculinity in Ovid's *Metamorphoses*", *Arethusa*, vol. 53, nº 1, pp. 25-41.
- PISCHEL, Christian (2013): "'Include me out'—Odysseus on the margins of European genre cinema: *Le Mépris, Ulisse, L'Odyssea*", en Jon Solomon y Álmuth-Barbara Renger (eds.), *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*, Leiden/Boston, Brill, pp. 195-211.

- REID, Jane D. (1993): *Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio (2002): "La transformación del mito clásico en el género infantil", en I. Pascua-Febles y otros (eds.), *Traducción y literatura infantil*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 669-683.
- ROMO, Leticia I. (2015): "Tiresia. Connecting desire, body and substantive citizenship", *Journal of Romance Studies*, vol. 15, n.º 2, pp. 61-76.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (2001): "Ordalías y cambios de sexo", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º extraordinario Antonio Ruiz de Elvira, *Estudios Mitográficos*, pp. 279-288.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2000): "Los hermanos Cohen y Homero, en Misisipi", *El Espectador (El País)*, 1 de octubre.
- SICLIER, Jacques (1962): "L'âge du peplum", *Cahiers de Cinéma*, n.º 131, pp. 26-38.
- SOLOMON, Jon (2002): *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, traducción de María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Alianza.
- SOLOMON, Matthew (ed.) (2011): *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, SUNY Press.
- THOMPSON, Lauren Jade (2012): *Becoming What Women Want: Formations of Masculinity in Postfeminist Film and Television*, tesis doctoral, University of Warwick, Department of Film and Television Studies.
- UGOLINI, Gherardo (1995): *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tubinga, Narr.
- UNCETA GÓMEZ, Luis (2020): "Odiseas del Espacio. Reescrituras de la *Odisea* en la ciencia ficción", *Maia. Rivista di Letterature Classiche*, n.º 72, pp. 157-183.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2010): "Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía", *Philologica Urcitana*, n.º 3, pp. 129-146.
- WIGGERS, Darryl (2010): "Enough already: the wonderful, horrible reception of Nancy Meyers", *CineAction*, n.º 81, pp. 65-72.
- WINKLER, Martin M. (2009): *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2014): "Ovid and the cinema: An introduction", en John F. Miller y Carole E. Newlands (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Malden/Oxford, Blackwell, pp. 469-483.