

Post-penélopes: imagen, arquetipo y repetición en la cultura visual contemporánea¹

Miguel Rivas VenegasUniversitat Oberta de Catalunya <https://dx.doi.org/10.5209/revi.100736>

Recibido: 04/02/2025 • Aceptado: 23/04/2025

Resumen: Este artículo analiza la continuidad del *Urtyp* (arquetipo) de la Penélope homérica como mujer pasiva/mujer que espera. Siguiendo una metodología de los estudios culturales y de los estudios visuales cercana al pensamiento de Aby Warburg y su concepto de la postvida de las imágenes (*nachleben*), plantea una mirada sobre los arquetipos patriarcales de mujer apta/no apta como supervivencias culturales que perviven en modelos deudores de la épica homérica y la tradición mitológica helénica. A partir de la noción de post-Penélopes, ubica las representaciones de mujeres articuladas como materia muerta (Theweleit 1987; 2019), como auténticos “mitos trucados” del patriarcado transnacional y transtemporal y como cepas –en los términos en los que las definiese Bourdieu– sobrevivientes que se manifiestan tardíamente y dan forma a la cosmovisión patriarcal a partir de la repetición de imágenes vinculadas a un mitologema que las trasciende y las precede. Me valdré, en este caso, de una serie de fotografías del Archivo Otto Wunderlich, que aquí pretendo hacer dialogar con una constelación más compleja de artefactos: fotografías de moda contemporáneas, instantáneas generadas durante el propio primer franquismo u obras de la tradición pictórica europea que servirán aquí para trazar nuestra suerte de *Atlas*, en los términos que habría empleado, de nuevo, nuestro “historiador de las imágenes”, Aby Warburg.

Palabras clave: Género; estudios culturales; Aby Warburg; cultura visual; misoginia; mito.

Post-Penelopes: Image, Archetype, and Repetition in Contemporary Visual Culture

Abstract: This article analyzes the continuity of the *Urtyp* (archetype) of Homeric Penelope as a passive woman/waiting woman. Following a methodology of cultural and visual studies akin to the thinking of Aby Warburg and his concept of the afterlife of images (*nachleben*), it examines the patriarchal archetypes of suitable/unsuitable women as cultural survivals that “resonate” and persist in models indebted to Homeric epic and Hellenic mythological tradition. Via the here deployed notion of post-Penelopes, such research situates representations of women depicted as “dead matter” (Theweleit 1987; 2019), as genuine “tricked myths” of transnational and transtemporal patriarchy that manifest belatedly and shape the patriarchal worldview through the repetition of images linked to a mythologem that transcends and precedes them. In this case, I shall make use of a series of photographs from the Otto Wunderlich Archive, which I intend to engage in dialogue with a more complex constellation of artefacts: contemporary fashion photographs, snapshots produced during the early years of Francoism, and works from the European pictorial tradition that will serve here to delineate our particular *Atlas*, in terms akin to those our “historian of images,” Aby Warburg, would have employed.

Keywords: Gender; Cultural Studies; Aby Warburg; Visual Culture; Misoginy; Myth.

Sumario: 1. Introducción. Hombres sin mujeres, universos frauñelos. 2. Materia muerta: engrama, taxidermia y tiempo idéntico. 3. A modo de conclusión: encuentro, retorno y nostalgia. 4. Referencias.

¹ Este texto forma parte de una investigación de varios años, inicialmente financiada con fondos europeos (Next Generation EU), fondos DFG (Deutscher Forschungsgemeinschaft) y actualmente en desarrollo en la UOC. Su autor es investigador postdoctoral en el grupo de investigación consolidado MEDUSA. Genders in Transition: Masculinities, Affects and Bodies (Universitat Oberta de Catalunya) y fellow del Claustro de Excelencia EXC 2020 Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective (FU BERLIN).

Cómo citar: Rivas Venegas, M. (2025). Post-penélopes: imagen, arquetipo y repetición en la cultura visual contemporánea. *Re-visiones* 15(1), e100736.

1. Introducción. Hombres sin mujeres, universos *frauendlos*

A lo largo de este texto, y siguiendo una aproximación metodológica Warburgiana (1998, 2005; 2008; 2010 2012), estudiaré la persistencia “inmiscuyente” (Bloch 2019: 208) del *Urtyp* –o arquetipo originario– de la mujer asistencial, y la “mujer que espera”, ambos paradigmas opuestos a su estricto modelo especular que aquí asocio al mitema (Levi Strauss 2024: 19) de la Circe homérica. Partiré, en este caso, de una serie de dispositivos visuales lejanos en lo temporal y lo geográfico en los que se refleja con precisión la imagen de esta suerte de engrama (de lesión cultural, casi; de marca o estigma cultural, si seguimos con la terminología empleada por Warburg) de lo que he denominado post-penélopes. Me mantendré, en este sentido, cercano al trabajo de Klaus Theweleit (2003; 2019), interesado en el análisis de la psique patriarcal que *resuena* (Calasso, 1988) detrás de los mitos en torno a la mujer pasiva que cultivan el tipo de masculinidades estudiadas por el académico germano. Mitos herederos, desde este punto de vista, de una misma suerte de mitologema (Kerenyi 2012; Huitzinga 1928:162) que revela la tensión existente entre héroe (Odiseo), la figura asistencial/ virginal (Nausica) y figura pasiva (Penélope) y que vincula inevitablemente todas las manifestaciones tardías al mitema heleno que simbólicamente los engendra. Me interesa, en todo caso, y como he expuesto anteriormente en otros trabajos, analizar tanto la estructura inicial –lo que Calasso llamaría la *ossatura* de una determinada saga de mitos vinculados entre sí– como sus excrecencias posteriores, que el florentino identifica metafóricamente como algas adheridas a la primera estructura, al primer mito “originario” (Calasso 1988: 159). De esta manera, bascularé premeditadamente entre el lugar *ab origine* (la tradición Homérica, en el ejercicio que aquí se plantea) y las múltiples manifestaciones tardías que generan este tipo de arquetipos, que no en vano pertenecen a lo que ha sido definido como la primera historia escrita de Occidente (Dalton 1996: 53; Finley 1966). Esta aproximación advierte y propone, por tanto, una suerte de *Bildketten* (cadenas de imágenes, literalmente) *alla* Warburg, que acerca sintomáticamente imágenes distantes (de Sección Femenina; fotografía de moda contemporánea; “Mundos al revés” como el imaginado por Sanuto; imágenes del ascenso del poder de Trump, auténtico escenario *frauendlos*) en el que el denominador común es la tensión entre el pudor heroico² y la articulación de la mujer como materia muerta (Theweleit; Campbell 2001:116). Este estudio pretende establecer, fiel a una nueva línea de investigación actualmente en desarrollo, una conexión entre diferentes escenarios *frauendlos*, como avanzaba, (sin mujeres; “women-free” por radicalmente homosociales) en los que se articula, desde posiciones patriarcales, un determinado *imago* de lo femenino como materia inerte, reificada o muerta, al mismo tiempo sublimada y detestada, y siempre a disposición de los *héroes*, permanentes opuestos simbólicos (Ehrenreich 1997: 139). Me interesa, aquí, no sólo la equivalencia (a menudo) evidente en términos formales, sino por encima de todo el contenido mnémico, el secreto y el dolor (Marzo 2024) que late detrás de todas ellas. Fiel al concepto de parentesco que une las intuiciones Warburgianas (aquel “Atenas y Oraibi son parientes”, como reza la famosa y enigmática propuesta del germano) y “familias heroicas”, en los términos que emplease Dumézil, la investigación en desarrollo de la que este artículo forma parte pretende generar asociaciones entre artefactos lejanos dotados de un mismo síntoma, de una misma mácula, si se quiere.

La victoria definitiva de Ulises no es solo enfrentarse al fuego, tentarlo, derrotarlo y *escapar* de él –el *nostos* específico que particulariza esta suerte de “familia cerrada” heroica (Dumézil 1969). Reside, por encima de todo, en la confirmación apoteósica de la supuesta debilidad de Penélope, a cuyo nombre acompaña, como lo hiciese al del resto de personajes marcados por un síntoma que les da forma, el calificativo de discreta. Penélope será siempre “la discreta Penélope” (Dalton, 1996: 56) como Odiseo será eternamente el “fecundo en ardides”. En su constitución sistemática a partir de apéndices reconocibles –términos que se repiten– que funcionan como excrecencias perpetuas de sus personajes, Homero *inicia* con efectividad una Historia en la

² Se produce, desde mi punto de vista, una relación ambivalente y contradictoria para con las mujeres que ya puede advertirse en la tradición homérica. En la relación de Ulises –héroe primigenio, si se quiere– con las mujeres centrales del relato homérico existe ya una tensión entre admiración/veneración distante (Nausica), sometimiento (Penélope) y terror (Circe), que aquí relaciono además con la figura del “gran poseedor” de la que habla Calasso (1988). Cuando hablo de pudor –término que puede sorprender en un escenario de dominio– pienso, también, en esa ambivalencia que refleja Theweleit con relación a la posición del escuadrismo masculinista y radicalmente homosocial de la Alemania de entreguerras, que bien puede emplearse en el análisis de otros escenarios *frauendlos*: una equidistancia que alterna sentimientos de admiración distante (mujeres castas; sin rostro, inexistentes, sublimadas, forzadamente anónimas) y de asco y violencia (mujeres reales, con voz, con presencia, con voluntad, con capacidad de trascender lo que Theweleit llama el paradigma de la “enfermera blanca”, que no es otra cosa que una reformulación del mito de Nausica). El pudor, que Campbell relaciona con algunas historias de “hombres santos” que negaron a las mujeres, no es sino una manifestación o resultado del terror (y del asco, producto de este primero) que producen a estos hombres la presencia de mujeres que trascienden la imagen distante del arquetipo “blanco” de Theweleit. Es, también, una suerte de *Ersatz*, de substituto que esconde una emoción inconfesable (menos acorde con una figura heroica masculina, como el terror o el asco) y que contribuye a su idealización como héroe recto, casto, ubicado.

que las mujeres aptas (a veces esposas, pero no exclusivamente), figuras que simplemente completan al protagonista, se transforman en mujeres que esperan, en herramientas pasivas. El calificativo de discreta, lejos de limitarse a describir a Penélope, construye realidad social (Bourdieu 1997: 126 y ss). El mitologema de Penélope y de Nausica articula, constituye; institucionaliza. A partir de lo que parece un ejercicio de explicación, Homero genera satélites operativos que, como el *debris* espacial que orbita en torno a los planetas, girará eternamente en torno a la figura femenina, concediéndole su identidad. Insisto en la dificultad quizás irresoluble de hallar la primera trampa –el primer truco patriarcal, si estiramos y abusamos del concepto de “mito trucado” de Dumézil (1968:234) y lo empleamos aquí para definir la acción tramposa de esta pulsión *maschilista* que pretende transformar a las mujeres en pasivas que esperan (Penélope, según este arquetipo) y vírgenes piadosas (Nausica). Esto es, no obstante, quizás no tan relevante: Penélope figurará siempre en la primera línea del panteón simbólico de las resignadas, de las pacientes, de las que aguardan. Observadas por los hombres que mayor capital político acumularon en el franquismo –me refiero a Franco y José Antonio, por supuesto– estas mujeres de Sección Femenina de la Falange fotografiadas por Otto Wunderlich (fig.1) –suerte de Penélopes contemporáneas, en tanto en cuanto se dedican a la labor de la costura– son retratadas por el fotógrafo, maravillas de la tenacidad cultural, cosiendo a la espera del héroe que en este caso no retorna, que no completó jamás su *nostos* odiseico. Su actitud relajada, incluso jovial en el caso de algunas de las retratadas, aunque no todas –esperable por otro lado en el contexto de unas fotografías que desempeñan una función propagandística; que pretenden reflejar, también, el compromiso sin fracturas de la mujer en retaguardia en la gran empresa que a ojos del régimen corresponde a los hombres– no invalida sin embargo el hecho de que su papel, a la vista del sistema autoritario que generó este tipo de imágenes, no respondiera a los mismos patrones descritos por Theweleit, y que aquí nos ocupan: para la mirada belico-patriarcal, en la aventura de marcada mácula odiseica de los hombres la mujer será siempre figura que lo completa, que da sentido a su empresa. El hecho de que Penélope pueda ser interpretada y leída en otros términos no invalida, sin embargo, su función en la articulación de una *Weltanschauung* patriarcal crotemporal en la que el papel de la mujer que “espera” al héroe y lo asiste (funciones que a veces pueden llegar a solaparse) sea auténtico síntoma sobreviviente, elemento que se repite en las narraciones bélico-heroicas masculinas.



Figura 1. Otto Wunderlich. *Abschied Norte. Nähen von Uniformen* [Despedida en la estación del Norte. Cosido de uniformes] (Detalle). Sin fechar, ¿1941? Archivo Otto Wunderlich. IPCE, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Signatura: WUN-25370

Aquel que no regresa, especie de anti-nosteisamen que no en vano será para siempre el *Ausente*, José Antonio: la tensión existente entre el héroe que vuelve (los descendientes del mitema que constituye Odiseo) y el que no retorna jamás –excrecencias culturales del paradigma del mártir que representan, dramáticamente, Aquiles y Héctor– resuena y reverbera en este tipo de representaciones, manifestaciones tardías de una cultura del sacrificio masculino y de la entrega femenina que dieron sentido a la cosmovisión política del franquismo. Hay, además, algo profundamente espectral en esta fotografía que acerca aquellas “enfermeras blancas”

ibéricas al mitologema silencioso de las mujeres anónimas: me refiero, en este caso, a la imagen de la mujer situada en el eje que conforman los retratos de Franco, José Antonio y Pilar Primo de Rivera, cuyo rostro *ha desaparecido* –o resulta irreconocible, más bien– constituyendo a partir de la casualidad esta suerte de *imago* de una mujer anónima, sin rostro como las “vírgenes asistenciales” que constituyen las enfermeras blancas del escuadrismo *freikorps*, herederas indiscutibles, por su parte, de las Nausicas homéricas que completarán al héroe y supondrán objeto de la veneración bélica masculina. En ese borrado que diluye advertimos, además, la mácula del efecto buscado por los “poseedores” (Calasso, 1988), que como los protagonistas de las grandes hazañas míticas, perpetuarán una visión sobre las mujeres exclusivamente como objetos de conquista, y por tanto, como criaturas a las que se arrebata la identidad. En gran medida, y pensadas bajo esta óptica, las metamorfosis de nuestra cultura clásica, a menudo precedidas por el crimen violento del estupro o por la tentativa casi consolidada de la violencia sexual, son por encima de todo ejercicios de posesión-desposesión, en los que la víctima *deja de ser*, o se transforma, violencia mediante, en *otra cosa*. Pueden entenderse, igualmente, como mitos trucados, de nuevo, como historias erosionadas que esconden un secreto de violencia [masculina] mayor. La certeza de que todo aquello era una *metáfora* (palabra empleada por la propia Griselda Pollock, no en vano; detalle que descubrí después de escoger yo mismo este término) destinada a esconder algo inconfesable: que Dafne jamás se transformó en un laurel, sino que simplemente fue forzada, transmutada en materia muerta e incorporada al elenco de gestas criminales del dios, acto ominoso emulado para siempre en el gesto ritual de la corona floral destinada a los vencedores. El escondite metafórico lo constituye, por seguir con el diagnóstico que comparto con Pollock, la artimaña universal de la “conquista” que esconde “estupro”, persecución y muerte. Para quien escribe estas líneas, la fotografía de Wunderlich, como la obra de Bernini, posee la curiosa capacidad de mostrar diferentes momentos de una historia. En la obra barroca, el llanto (nos dice Pollock) que precede a la transformación dramática se solapa con ésta. En la instantánea de nuestro artista hispano-alemán, presenciamos diferentes estadios de una metamorfosis anhelada: el *shift* en pos de la función asistencial; la desaparición (aquí emborronamiento *hacia* la enfermera blanca, cuyo rostro se antoja irrelevante porque desafía la propia función servil de las Nausicas) y finalmente, la sumisión ante otro desaparecido, ante otro aparecido: el propio *Ausente*, José Antonio.

2. Materia muerta: engrama, taxidermia y tiempo idéntico

Así, como la sacerdotisa lo, copia de una copia, obra en carne y hueso de una imagen divina, Penélope y Nausica serán repetidas, habitarán la psique masculina y sus ficciones. El salto temporal es inmenso (es plenamente Warburgiano, en verdad, y por lo tanto el apropiado en estas líneas que nos ocupan): en las fotografías de Otto Wunderlich palpita y resuena, *alla* Calasso, una misma mirada sobre la mujer. Una mirada que la articula como criatura contraria al exceso de las otras y que la acerca incuestionablemente a las mismas vírgenes sin voz, seres fantasmales, fantasmagóricos, de la producción literaria de la Alemania de entreguerras. La fotografía, contemporánea en tanto en cuanto parece prácticamente un dispositivo más cercano al mundo de la moda –pienso en las fotografías de equivalente encuadre de campañas publicitarias de moda, como las que a continuación reproducimos– que al imaginario falangista, está plagada de misterios, de ausencias, de espectros simbólicos; pertenece al linaje de fantasmagorías hispánicas de las que, desde muy diferentes puntos de vista, nos han hablado otras investigaciones (Labanyi 2000; Ferrández 2019; Colmeiro 2011).



Figura 2. Otto Wunderlich. *Sin título* (1941). Archivo Otto Wunderlich, IPCE, Instituto del Patrimonio Cultural de España.
Signatura WUN26330

No sabemos si las muchachas de Sección Femenina esperan *algo*; ¿son “materia ya muerta”, como insinuaría Theweleit con relación a las figuras femeninas idealizadas por el escuadrismo germano? ¿se articulan exclusivamente como artefactos pendientes de un retorno masculino, *alla Odiseo*? La insistencia en lo fragmentado que encontramos en algunos de estos encuadres (pienso en las fig. 2 y 3) alinea a estas mujeres de SF con una genealogía más amplia y longeva de mujeres percibidas y retratadas a partir de su percepción como “partes”. Esta fragmentación, creemos, no es solo una característica asociable con la representación de lo “Otro” –lo que *no es* masculino, y por lo tanto, lo que *no ocupa* el centro de la “normalidad” patriarcal-sino como un elemento que perpetúa el misterio y transforma, sobre todo, el ser humano en materia. Lo distinto siempre es *terra incognita*, y como tal, oposición pertinente (Bourdieu 2000: 22-23) a lo completo y territorio intrínsecamente feminizado (Theweleit 2003: 284). Ajeno a la semiosfera (Lotman, 1991) de lo masculino/normal/natural, cualquier habitante del *crossroad* de lo desconocido está por naturaleza sin definir (Cohen 1996), sin comprenderse del todo. En este *materializar* creo que late, *resuena* (Calasso, 1988), una visión de las mujeres como perpetuo riesgo, como amenaza. En estas fotos *resuena* –me valgo de nuevo del término escogido por Calasso, el de la resonancia cultural en un espacio lejano, quiero decir- la Petronila (Campbell 116 y ss.) que lo mismo puede ser fuente de virtud que de desdicha. Que puede servirnos –como describe el relato de Jacobo de la Voragine, en el que Petronila es al tiempo fuente de tentación y eventual figura asistencial- o arrastrarnos a la más oscura de las simas: potencial sirviente (recordemos que ésta despierta de su estado de letargo, de sus fiebres perpetuas para asistir a su padre), en ella se encierra al mismo tiempo el peligro de la más riesgosa de las tentaciones.

Resulta imposible, bajo esta óptica, no percibir la pulsión ordenadora del régimen y la Falange (pese a las tensiones evidentes entre el escuadrismo azul y el franquismo) marcada por una voluntad clara de producir mujeres inertes, quietísimas, fosilizadas como Penélope. Fantasmales, desecadas y absolutamente *Zeitlos* como los arquetipos que estudia en su trabajo fundacional Klaus Theweleit: desprovistas de voz y vinculables a las enfermeras sintéticas y taxidermizadas del relato *freikorps*, que temía por igual a las mujeres vivas como las temió el pensamiento patriarcal que desembocó en los postulados de la contrarreacción ibérica y en el arquetipo de las “Remedios” y las “Claveles”.³ La fractura que se esconde detrás de esta imagen de Wunderlich es especialmente inquietante porque se proyecta hacia detrás (en dirección a Penélope) pero también hacia delante –nuestras campañas de publicidad modernas, llenas de mujeres “que esperan”, ya-cen petrificadas o directamente muertas–, generando un engrama Warburgiano en el sentido más absoluto, puesto que es pasado, presente (aquí presente falangista) y futuro. En su esencia inerte, desprotegida, plenamente inofensiva, todas estas representaciones nos recuerdan lo mismo: que no hay espera –femenina- más definitiva y más irreversible que la muerte, como si la paciencia de Penélope encontrase en el acto de perecer y estar muerta su forma más perfecta. Criatura de auténtico “tiempo idéntico” (Schelling 1856: 182), la imagen de mujer de Sección Femenina es al mismo principio y final. Habitante del espacio *Zeitlos* (atemporal) que he definido en otros trabajos y que caracterizaba, el tiempo sin origen y final patrocinado por el pensamiento franquista, preñado de voluntades de renacimiento cultural que hacían del Régimen un retorno continuo a una “España eterna” donde las imágenes de los héroes y los mártires de ahora se mezclaban para siempre con imágenes que los preceden, generando un *overlap* continuo de modelos y arquetipos. Como en el valle de los Caídos, que ofrece en su cúpula un espacio de cuerpos mezclados sin fracturas, sin cortes en el más puro sentido que ofrecen las reflexiones de Usener (1896: 91 y ss.), el propio cuerpo de la mujer falangista de la fotografía de Wunderlich es en sí mismo un paisaje sin interrupciones, que conecta directamente, como digo, con la mácula de Penélope; con la voluntad falangista. Con el futuro violentamente pasivo de la publicidad contemporánea que ofrece, todavía, mujeres de apariencia indefensa.

³ Me refiero aquí a algunos de los moteos que recibieron despectivamente los personajes de milicianas (o simplemente mujeres republicanas o no franquistas) aparecidos en algunas obras de la literatura de guerra y posguerra.



Figura 3. Otto Wunderlich. Sin título (1941). Archivo Otto Wunderlich, IPCE, Instituto del Patrimonio Cultural de España.
Signatura WUN-26348.

La imagen de la mujer ausente que analiza Theweleit como parte consustancial del arquetipo deseado y sublimado por el paramilitar de extrema derecha de entreguerras, en realidad incorporable a cualquier *Phantasie* bélica masculina que precede y continúa al caso nada singular de los *freikorps*, es exactamente lo contrario a la mujer doblemente presente que supone la férmina armada, la miliciana ibérica o la militante comunista germana: no solo está, sino además genera resistencia. No solo existe (y por tanto articula la antítesis de la discreta, jamás protagonista) sino reclama. No solo es fantasma, es cuerpo completo: las bocas inmensas, los cuerpos que están, las palabras (percibidas como soeces, demasiado altas, demasiado evidentes, demasiado reales, demasiado presentes) que componen estos mitos de pánico masculino confirman la esencia terrorífica de estas anti-pénélopes, constituyendo una narrativa monstruosa que no hará sino repetirse. Decía Zizek, en una de sus provocativas reflexiones en torno a las imágenes y los imaginarios que genera nuestra cultura contemporánea, que Rammstein, aquella suerte de *boyband* industrial y militarizada que celebra la *Leistungsfähigkeit* (vigor viril) masculina –elemento cada vez más evidente de un tiempo a esta parte, pero no nos desviemos de nuestro caso de estudio– había subvertido la estética del fascismo, desprovveyendo a su puesta en escena de los elementos puramente ideológicos y programáticos, y permitiendo a las grandes masas *disfrutar* –ahí la provocación de Zizek, claro– de las dádivas del nazismo *sin* el nazismo. Sus conciertos, con referencias incuestionables a la *Lichdom* de Speer, construían una puesta en escena que supone, de nuevo, un simulacro y un mito trucado de algo que es, pero no demasiado: catedral de luz totalitaria para públicos modernos, aparentemente apolíticos. Este desproveer, en realidad, que es una suerte de profanación al estilo de Fernández Mallo (2018: 333 y ss.), encuentra su paralelismo en las imágenes de moda contemporáneas, y aquí nuestra provocación: permite a la cultura hegemónica del patriarcado disfrutar de la muerte de las mujeres –de su espectáculo; del placer que supone saber que no volverán a presentar resistencia porque son materia muerta– *sin* la muerte real de éstas. Defunción *ma non troppo*, victoria violenta parcialmente tamizada que se manifiesta con claridad en fotografías como la de la campaña de Vuitton que aquí reproducimos, en las que retumba sin tapujos la muerte de Ofelia, por supuesto, marcada sin embargo por una ausencia acuática que une esta imagen a una más probable genealogía –también indudablemente helénica; las Metamorfosis y la mitología clásica en general está llena de este tipo de *travesuras* violentas masculinas– de estupros en la foresta. La cultura universal, también, se encuentra poblada de ejemplos que consolidan esta fotografía como resto ritual, como violencia “de broma” (Girard 2023: 182) que nos recuerda (y advierte) macabramente la posibilidad de un retorno a la violencia original, evocada para siempre en estos simulacros que muestran tímidamente pero inequívocamente la osamenta, de nuevo siguiendo a Calasso, que los engendró: el de la violencia masculina (real) de los dioses emulada por los hombres que no daban explicaciones y no necesitaban motivos, presente para siempre en todas las imágenes herederas de aquel síntoma que aquí se celebra.



Sold exclusively in Louis Vuitton stores. Tel. 020 7399 4050 louisvuitton.com

LOUIS VUITTON

Figura 4. Lara Stone, fotografiada por Steven Meisel para la campaña primavera/verano de Vuitton. 2010.

El cuadro de Millais está aparentemente desprovisto de rastros de violencia masculina; la fuente de muerte es, si recordamos el texto del maestro británico, tan solo producto de la propia locura de Ofelia, de su desesperación, resultado de su amor no correspondido, representado en el elenco floral que le acompaña. Tanto las imágenes de las enigmáticas falangistas como la publicidad de Vuitton (2010), de Marc Jacobs (2024), de Gucci o de Jimmy Choo (2006) son formas erosionadas de una amalgama de representaciones mortales, siguen siéndolo sin serlo; *son, ma non troppo*: el texto de Shakespeare describe con precisión las flores que rodean a la joven danesa. Violetas, ortigas, amapolas, margaritas y lirios (añadidos estos últimos por el pintor prerrafaelita y no presentes en el relato literario) que nos hablan de castidad, virginidad, inocencia. Vuitton y Wunderlich prescindirán de esto, dejando para siempre –al menos para quien escribe estas líneas– una certeza y un enigma: que la muerte de la modelo contemporánea de la firma francesa es muerte violenta, despojada ya de las virtudes florales prerrafaelitas; aquella de la soledad de las falangistas, iconos inmóviles, representantes fieles de un modelo de España renacida, que se colaron de manera prevista o imprevista, consciente o plenamente inconsciente, en la constelación más compleja y más tupida de mujeres mortalmente inmóviles. Como en el ejemplo de Zizek, la catedral, aquí cuerpo sin vida, es sin serlo del todo, y *no deja de ser jamás*. Las palomas de Vuitton sustituyen a compañeros cadávericos más previsibles, aves carroñeras y otros pequeños depredadores esperables en un escenario de muerte como este. La placidez inerte –si es que puede hablarse en estos términos– de Ofelia, que apenas flota, lívida como las falangistas que se desplazan por un horizonte vegetal que apenas opone resistencia, se transforma aquí en un escenario más claramente vinculable con tantas fotografías de escenas del crimen, en el que el cuerpo descoyuntado, previamente sometido de la víctima revela la presencia de una violencia, de una resistencia, que tiene su manifestación en este caso en la postura forzada de la modelo. La serie *Into the Wood*, protagonizada por la *Top Model* neerlandesa Doutzen Kroes es, quizás, aún más explícita. En este caso, cuesta en verdad diferenciar, si seguimos con las palabras de Girard, entre original y “broma” (ritual), en un escenario que nos lleva al estupro originario y en el que tan solo reina la muerte.

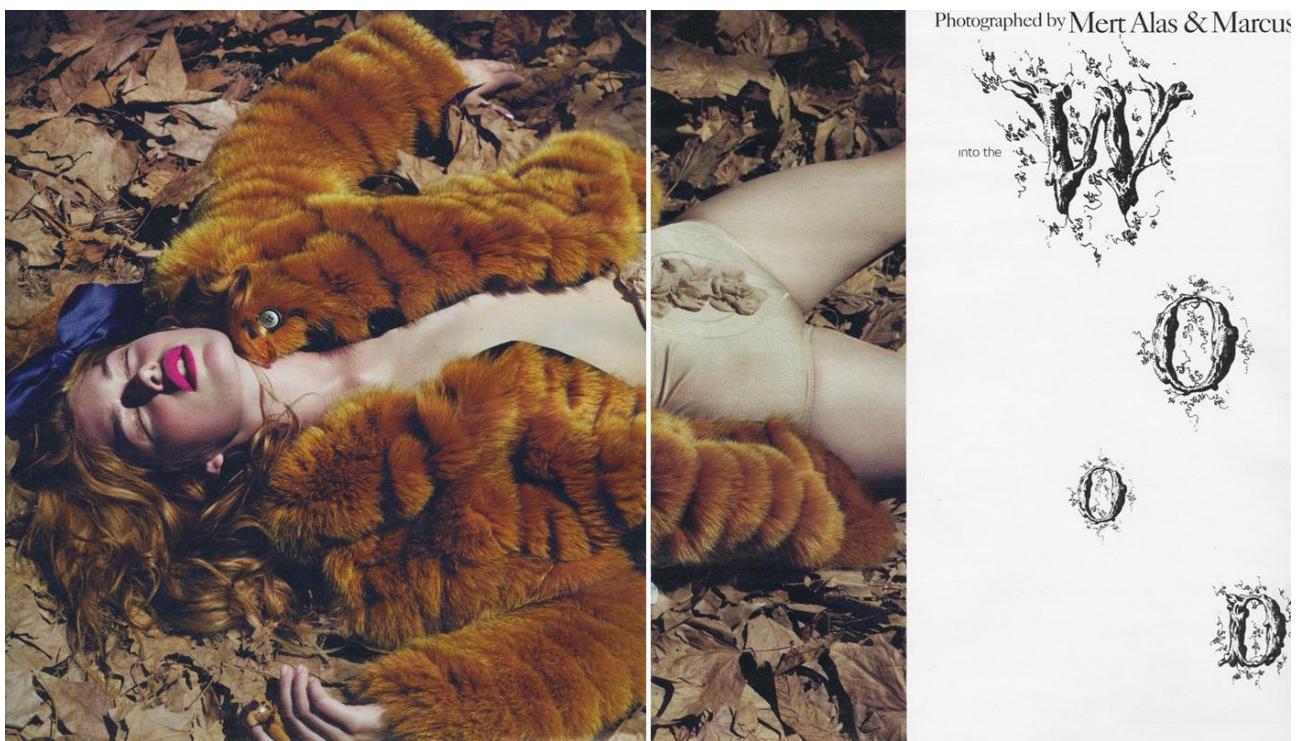


Figura 5. Doutzen Kroes, fotografiada por Mert Alas y Marcus Pigott para *W Magazine*, serie *Into the Wood*, 2007. Copyright DNA Model Management LLC.

Revela, también, una conexión con los *enamoramientos* no correspondidos (con final previsible) de los dioses clásicos, muy inclinados a protagonizar episodios de violencia y estupro en entornos agrestes o acuáticos. Pienso por supuesto en Calisto, pero también en Dafne, quizás los más conocidos; pienso en Némesis, en Tetis y Peleo. Pienso, por encima de todo, en Dioniso, en Zeus y en Apolo, los grandes “poseedores”, como recuerda Calasso (1988: 134 y ss.), en una formulación al nivel retórico habitual del escritor italiano que no esconde la naturaleza oscura de la dominación masculina que describe el florentino. El mayor poder reside precisamente en ese acto de posesión violenta que termina siempre del mismo modo, y que genera imágenes que tanto se parecen a éstas. La *Phantasie* helénica, origen de futuros restos vivientes *alla* Burckhardt, en perpetua expansión, funciona aquí como “cepa” y nos ofrece, otra vez, tan solo cadáveres. Dispositivos taxidermizados (Haraway 2015) para el deleite y disfrute de los hombres, por encima de todo poseedores que desposeen, transformadores natos, generadores de metamorfosis.



Figura 6. John Everett Millais, *Ophelia*. ca. 1852. Óleo sobre lienzo, 76 x112 cm, Tate Britain.

La “desposesión” triunfalista que se manifiesta en modelo asistencial patrocinado por el régimen toma forma de múltiples modos: el overol impoluto, el horizonte plano, el contraluz poderoso y el contrapicado de la fotografía de *Estampas de la Guerra* que aquí reproducimos (fig.7) ofrece una *Darstellung*, una representación seriada, si se quiere, en la que se manifiestan las mismas tensiones que encontrase Theweleit en el escuadrismo de entreguerras continental. El *retour* político y cultural que celebran estas imágenes es claro: las enfermeras de falange son otra vez eficaces Petronillas al servicio de los hombres que, como la hija de San Pedro, reaparecen y despiertan de su trance inducido tan sólo para servirnos –de ahí el paradigma asistencial de las enfermeras blancas, claro, sirvientes *petrolinizadas* par excellence– y se evaporarán para siempre tras hacerlo. El mismo desprecio, el mismo pánico masculino permea estas imágenes de indudable triunfo viril; atraviesa y constituye, también, los fastos homéricos en torno al arquetipo circeano o los siempre manoseados discursos hagiográficos de los santos, como el de Bernardo de Claraval. Tentados por la carne que siempre es culpable, la solución que encontrarán estos retornadores natos será siempre la misma: distancia, sometimiento (que es metamorfosis) o muerte. Hay, de nuevo, una distancia, un *Entfernung* ideológico que hace de estas mujeres al mismo tiempo objeto des-sexualizado, sin cuerpo; planitud blanca en realidad ya muerta (Theweleit 2003:XIV) y simultáneamente dispositivo de deseo. Una contradicción en términos que no entiende de fronteras geográficas o temporales y que se manifiesta, por igual, en la psique guerrera del franquismo, poblada de Claveles (“enfermeras rojas”, contraimágenes de las vírgenes asistenciales puras, en los términos de Theweleit) y de figuras sintéticas que como las de esta fotografía o aquellas retratadas en los seminarios ilustrados para los soldados, suponen la antítesis del arquetipo demonizado de las “Claveles” que el franquismo perseguiría y trataría de eliminar. La oposición insoportable entre Circes que son Claveles y serviciales escuadristas azules que son Penélopes y son Nausicas bien puede entenderse como elemento constituyente de importancia central en el discurso de la nueva España, que celebra en fotografías como ésta la extinción definitiva de las distintas.



Figura 7. Anónimo, «Vestidas de blanco o de azul, las mujeres de España llevan el consuelo de su atención maternal a todas las almas heridas por el dolor de la guerra», *Estampas de la guerra*, tomo IV, «De Aragón al mar», pág. 65.

El precedente que genera mácula, que produce “cepa” y *ossatura*, es claro: pese a las evidentes excepciones (figuras femeninas benefactoras que ayudan al héroe, nuestras Nausicas), la *Odisea* es un viaje masculino fuera del linde en el que abundan las mujeres peligrosas, bien por exceder las normas de la mera hospitalidad, bien por ser directamente hostiles o excesivamente independientes y poderosas, siendo Circe sin duda la más amenazadora de todas. La transmutación, de nuevo, estatus que puede perderse, en animal que llevada a cabo por la hechicera de Eea debe leerse también como efecto, por encima de todo, del peligro que se cierne sobre los hombres –*regressus* animal; *regressus* sacrificial, auténtico *Sacrificial Complex* revivido (Kitts 2006)– derivado de la existencia de cualquier mujer no sometida. En este sentido, es imposible no ver “cepas” Circeanas, siguiendo con el término empleado por Bourdieu, en las figuras de mujeres al poder y por encima de todo, de mujeres *sin* hombres que encontramos definidas de forma reiterativa en los “mundos al revés” (fig.5), a los que ya dediqué algunas reflexiones en otros trabajos, en las que defino a éstas como paradigma de las anti-Pénélopes.

De hecho, en la versión de Sanuto que realizase el italiano en el siglo XVI es sin duda donde más claramente puede encontrarse una cercanía con la hechicera de Eea, planteada aquí no en clave literaria sino transformada en grabado. ¿Qué es el encuentro con Circe, la de la temible voz, la transformadora por autonomasia, la raptora *par excellence*, sino un ejercicio de mutación? El rapto es un ejercicio que transmuta en otra cosa, que arrebata función, que convierte a partir de la condición de cautivo; la captura y el cautiverio es acto-desmasculinizador, y precede en algunos casos a la transformación en sacrificado, en *mere flesh*.



Figura 8. Dosso Dossi, *Melissa (Circe)*, 1518. Galería Borghese. Óleo sobre lienzo. 172 x153 cm.

El proceso de pérdida de autonomía (masculina) genera una suerte de retorno atávico al vientre de la bestia (metamorfosis animal), como podrían haber indicado Alba Rico (2017:16) y antes que él, Barbara Ehrenreich (2000: 144). En esta imagen de Sanuto resuena,⁴ de nuevo, el mito de la mujer poderosa que constituye Circe, aquí rodeada de animalitos (restos tardíos de la metamorfosis de los compañeros desdichados de Odiseo) y de hombres serviles, ubicados en un horizonte que rememora la historia y el escenario descrito por Homero. En cierta manera, la metamorfosis como acontecimiento que en episodio del aedo clásico es completa –en tanto en cuanto tiene lugar con todas sus consecuencias (fig.8)– en la pintura de

⁴ Me refiero a aquel pasaje de Calasso, que aquí recojo en su original en italiano: «Le figure del mito vivono molte vite e molte morti, a differenza dei personaggi del romanzo, vin- colati ogni volta a un solo gesto. Ma in ciascuna di queste vite e di queste morti sono presenti tutte le altre, e risuonano. Possiamo dire di aver varcato la soglia del mito soltanto quando avvertia- mo un'improvvisa coerenza fra incompatibili» (la cursiva es mía) en Calasso 1988: 36.

Sanuto o en el resto de *mondi alla riversa* es simplemente insinuada: es la acumulación de animalitos y hombres desposeídos, su coincidencia en un espacio compartido, la que sugiere, de nuevo, la presencia de un mitema erosionado y de *fatalidades* comunes. Pocos elementos representan con mayor claridad la pérdida de la *virtus* masculina que las armaduras rendidas, suerte de cascarones sin vida; remanentes de una transformación en otra cosa (aquí de verdad, claro) que dejan como testigo perenne de la tragedia el *débris* viril del soldado que ya no es. En el caso de los totalitarismos históricos y contemporáneos (pienso en los fascismos clásicos, pero también en los movimientos iliberales actuales, como el trumpismo) hay una transformación latente: una (supuesta, temida) feminización de la sociedad que exige una remasculinización (Góttzen 2024) y por lo tanto un renacer nacional que es metamorfosis. La palingenesia política demandada por estos *Alfa* bebe de una tradición icónica y literaria en la que la transición de presa a hombre y de hombre a presa es un permanente peligro que tiene su representación más famosa en la historia homérica, pero que en modo alguno termina en ésta.



Figura 9. Giulio Sanuto (atribuido), *Così va il mondo alla riversa*, ca. 1540-1580, grabado, 39,5 x 50,3 cm.

Nótese, especialmente, la descripción que ofrece Homero, que, por encima de cualquier otra característica, convirtió a la hija de Perses y Helios en mujer que habla con voz terrible, y en extraño pero fascinante precedente de todas las anti-Pénélopes que habitan el locus invertebrado de la cultura a las que se adjudicaba el poder pasivo del peligro de inversión de categorías, mácula monstruosa. Circe se despliega ante el lector de la *Odisea* como precedente de tantas otras mujeres que se comunicaban (sin permiso expreso masculino) y se constituye como anti-Pénélope por antonomasia; lo que es más importante: se articula como auténtica cepa de toda una serie de mujeres que la sucederán, dotadas de un *Stimme* (de una voz) que se antoja insoportable porque existe, cuya marca culpable se confirmará precisamente a partir de aquel elemento que las distingue y que las arrancará para siempre de las labores discretas. La voz audible, insoportable para los hombres, para Odiseo y los que continuarán su legado de extensión y expansión inabarcable: «Y llegamos a la isla de Eea, donde habita Circe, la de lindas trenzas, la terrible diosa dotada de voz...» (Homero, 218). Podría decirse que lo que la convertía en una diosa –y por lo tanto, en una criatura que trasciende con todo la normalidad de las mortales discretas– era precisamente aquello que la acercaba a otras figuras malvadas del relato, las sirenas, cuyo elemento definidor era, no lo olvidemos, su voz y su canto que no requiere invitación, que rehúye del silencio pasivo. En su repetición hay una transformación (Strauss 2024: 12), lo que

Calasso viera en la diferencia entre *ossatura* y *alga*, que sin embargo perpetua, continúa, expande, consolida el mitema. La narración golpista ibérica *repetiría* esta misma sicosis –*llegaría* también a ella, puesto que no puede considerarse una reverberación del modelo alemán, sino una suerte de cepa secundaria de un mismo mitema y relato anterior a ambas– en el relato literario, contemporáneo a otros dispositivos literarios y visuales, de Olanda Spencer, que describe a las mujeres republicanas como auténticas “enfermeras rojas” (Theweleit 2003: 74) dotadas de una voz amplificada e insoportable.

3. A modo de conclusión: encuentro, retorno y nostalgia

Mientras revisaba este artículo, asistí a un congreso de masculinidades en la ciudad de Estocolmo. Como muchas personas que se encuentran de paso por la urbe sueca, visité los restos del majestuoso galeón *Vasa*, naufragado y recuperado de las profundidades del báltico prácticamente intacto. A éste lo abandonaron tan sólo sus colores, como si la policromía fuera un añadido deficitario que lo anclase a un tiempo concreto al que jamás ha pertenecido. De nuevo, la serendipia (parte fundamental de la ciencia, como recordase mi mentora, Anita Traninger) desvelaba algo, participaba en mi investigación, especie de viaje abisal, como dijera Kerenyi, a los abismos de la cultura. Lo interesante del *Vasa*, fundamentalmente en el contexto que aquí nos ocupa –en el que se discute la tenacidad, la supervivencia y el retorno en la cultura– es que supone una manifestación sublime de este fenómeno de la supervivencia: el *Vasa* es *retour en estado puro*. El *Vasa* es post-vida, transformada en un lienzo de madera y acero de 900 toneladas. Quizás es su versión más genuina, puesto que colisiona en un mismo espacio (el navío) y está en permanente movimiento: nacido para desplazarse, el barco aterriza apoteósicamente en nuestro presente. Muestrario petrificado de arquetipos destinados a contemplarse, su *nostos* es doble: primero, naturalmente, porque es un artefacto retornado. Un fantasma de otro tiempo en nuestro *ahora*. Pero sobre todo, porque en su complejísimo conjunto escultórico lignario, que invade toda la dermis del navío, se produce un desfile de aparecidos, de regresos espirituales: soldados romanos, nereidas, salvajes del norte. Derrotados polacos. Sirenas. Más héroes romanos. Reyes de antes, reyes de ahora. Guerreros clásicos; Hércules. Hércules descompuesto, subyugado por el tiempo. Pecados capitales. Enemigos pretéritos. Rivales de ahora, de antes. Hombres de armas. Aquel barco surgió del fondo de las aguas para recordarnos algo: que en la cultura, todo es todo el tiempo otra vez, y en particular (como es el caso del buque y el de este texto) si lo que se discute tiene que ver con los héroes y las figuras que los retan, que los acompañan, que los completan; a veces, que los complementan. Éstas figuras (arquetipos heróicos y nemesis; pero también artefactos especulares, a medio camino entre el compañero de viaje y el rival peligroso) vuelven *siempre*, como si fueran la manifestación última de la supervivencia tenaz que fascinó a Warburg.



Figura 10. Melania Trump durante la ceremonia de investidura del 47 presidente de EE. UU. AFP

En 2025, nos encontramos inmersas en un proceso de radical retorno, espectacularmente teatralizado. Todavía no sabemos cual va a ser el papel que desempeñe Melania Trump durante el segundo mandato del

ya nuevo presidente norteamericano, definido por la administración Trump como una nueva “Edad de Oro”, que no es otra cosa, naturalmente, que un retorno al bien conocido locus en el que habitan el nacionalismo y los mitos ancestrales. La formulación no es casual, por supuesto, y trasciende la propia ineptitud cultural de Trump. Su *regressus*, como dejó bien claro en algunas de sus palabras, augura una nostalgia, también, por las mujeres petrificadas. Las imágenes que nos dejaron los actos de toma de posesión del magnate convicto durante su ceremonia del 20 de enero de 2025 admiten, con seguridad, una lectura e interpretación como la que aquí se propone. El mundo que está por venir, y que en gran medida el que pronostica el retorno al poder de Donald Trump, es un mundo “más” rampantemente viril, de apología *maschilista*, de pretendida potencia palingenésica y de indiscutible mácula heroica. Un escenario en el que los malestares masculinos y los deseos de remasculización (Góttzen 2024) recuperan prioridad política y centralidad programática. Las imágenes del capitolio bien pueden solaparse con el capital político de los otros cuerpos masculinos. Los de los asaltantes del capitolio en 2021, que ocuparon el mismo escenario, la rotunda del Capitolio, claro, y a los que Trump no ha dudado en recompensar a través del indulto y a partir del gesto nada irrelevante de celebrar su coronación política en el mismo lugar que fue centro de aquella confrontación agonista entre democracia y *Leistungsfähigkeit* masculina. Las imágenes que ahora ya poseemos son las de un *nostos* heroico (indudable rastro Odiseico) y la de una Primera Dama entre hombres –que ya no son mandatarios, sino simples césares tecnócratas; mesías de la tecnología y verdaderos ganadores de la jornada-transformada aquí Melania, al menos según una lectura que continuase con los preceptos de Theweleit de los que aquí nos hemos valido, en materia ya muerta.

Es posible que algunos vean en la elección de estilo de la primera dama una distancia, un *Entfernung* respecto a la figura absurdamente histriónica del presidente. Una suerte de contrapeso que lo dignifica, incluso, resituando a este personaje *likeable* (Chul-Han) en la centralidad estética a partir de la potencia centralizadora de la imagen no exhibicionista de Melania. Nosotros vemos, sin embargo, una constitución de la agenda trumpista, que es Odiseica, en tanto en cuanto pretende devolver a las mujeres al “espacio que les pertenece”. Al silencio, de nuevo, de las que esperan. Trump, que indudablemente se ha acercado al fuego como el propio Ulises –se ha quemado, de hecho, salpicado y magullado por todos sus escándalos, por todos sus delitos– protagoniza aquí un auténtico *regressus* heroico *alla Odiseo*. Parte indiscutible, irrenunciable, de ese *Wiederkehr* o retorno triunfal es, por supuesto, la simulación (real o teatralizada) de poder sobre la mujer, que podríamos advertir en la transformación de Melania en suerte de dispositivo *portable*, quietísimo. Desprovisto de rostro, casi, como las mujeres del relato escuadrista que recoge Theweleit o como las enfermeras blancas de la fotografía falangista, lúgubre *landscape* deshumanizado al servicio de los vencedores; a disposición de la genealogía atemporal y Warburgianamente sobreviviente de los autodenominados “hombres válidos”.

A lo largo de este texto, he tratado de trazar una primera aproximación, una propuesta de *modus legendi* en la que coinciden y se solapan las reflexiones de Warburg y de Pollock, su percepción sobre el trabajo en torno a las imágenes, sobre la importancia de abordarlas al margen de temporalidades, mediante un *Orientierung*, en el decir de Warburg, que proponga una nueva cronología. Como recuerda la propia británica, el alemán *interrogaba* (casi como quien increpa, quien obliga a otro a contar su verdad, a desvelar su “secreto” y su dolor, si seguimos los términos empleados por Marzo) a las imágenes renunciando al discurso hegemónico que impera, nos dice la crítica feminista, en la academia y en el museo. Para Pollock, la articulación de un Virtual Feminist Museum (Pollock 2011; 2012) era un paso necesario para abordar la imagen desde otra perspectiva, “a performative space for differencing the canon (...) the Virtual Feminist Museum focuses on encounters” (Pollock 2012: xxvii). Son, precisamente, estos *encounters* (que no son casuales, pero que deben ser buscados, que deben ser desvelados; que deben ser traídos a la superficie, haciendo evidente sus resonancias, exponiendo sus cercanías) los que me interesa abordar, en un trabajo que como digo trasciende estas líneas, y que por tanto exige una mayor profundidad, pero que bien puede reflejarse en este pequeño *Atlas* a reducida escala en el que diferentes dispositivos visuales colisionan y dialogan, revelando una fractura.

4. Referencias

- Alba Rico, Santiago. 2017. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral.
- Bloch, Ernst. 2019. *Herencia de esta época*. Madrid: Tecnos.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Calasso, Roberto. 1988. *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milán: Adelphi.
- Colmeiro, José. 2011. ‘A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain’, *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*
- Dalton Palomo, Margarita. 1996. *Mujeres, diosas y musas. Tejedoras de la memoria*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Dumézil, Georges. 1968. *Mythe et Epopée*. París: Gallimard.
- Dumézil, Georges. 1969. *Heur et malheur du guerrier*. París: Presses universitaires de France.

- Ehrenreich, Barbara. 2000. *Ritos de sangre. Orígenes e historia de las pasiones de la guerra*. Madrid: Espasa.
- Ehrenreich, Barbara. 1997. *Blood Rites: Origin and History of the Passions of War*. Nueva York: Metropolitan Books.
- Ferrández, Francisco. 2019. 'Unburials, Generals, and Phantom Militarism. Engaging with the Spanish Civil War Legacy', *Current Anthropology*
- Girard, René. 2023. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Góttzen, Lucas. 2024. "Far-right Extremism and the Promise of Remasculinization". Ponencia plenaria, Men in Movement VI, 9 de Diciembre de 2024.
- Haraway, Donna. 2015. *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. Barcelona: Sans Soleil.
- Homero. 1981. *La Odisea*, ed. José Alsina. Barcelona: Planeta.
- Huizinga, Johan. 1928. *Herbst des Mittelalters. Studien über Leben und Geisterformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Múnich: Wolff-Mönck- Kenberg.
- Kerenyi, Karl. 2012. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Kitts, Margo. 2006. *Sanctified Violence in Homeric Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labanyi, Jo. 2000. 'History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period', en J. R. Resina (ed.), *Disremembering Dictatorship*. Leiden: Brill, pp. 65-82.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1886. *La Monadologie*. París: Eugene Belin.
- Levi-Strauss, Claude. 2024. *Mito y significado*. Barcelona: Alianza.
- Marzo, Jorge. 2024. 'Prólogo', en M. Rivas Venegas, *Lo viril y lo viscoso. Alteridades, fantasmas y héroes en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra, pp. 7-14.
- Pollock, Griselda. 2012. *After-affects. After-images: Trauma and Aesthetic transformation in the Visual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press.
- Pollock, Griselda. 2011. "The Virtual Feminist Museum". Paper presented at *Connecting the Dots: Virtuality, Technology and Feminism in the Museum*. Smithsonian, Washington, DC, 23 de Septiembre de 2011.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. 1856. 'Einleitung in die Philosophie der Mythologie', en *Samtliche Werke* (Vol. 2, pp. 1-2). Stuttgart: Cotta Verlag.
- Theweleit, Klaus. 2019. *Männerphantasien*. Berlín: Matthes & Seitz.
- Theweleit, Klaus. 1987. *Male Fantasies* (Vol. 1). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Warburg, Aby. 1998. *Gesammelte Schriften* (Studienausgabe). Berlín: Akademie Verlag.
- Warburg, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.