

EROS Y THÁNATOS EN CAMILO JOSÉ CELA: OFICIO DE TINIEBLAS 5. UNA VISIÓN A TRAVÉS DE LOS MITOS CLÁSICOS¹

EROS AND THÁNATOS IN CAMILO JOSÉ CELA: OFICIO DE TINIEBLAS 5. A VIEW TROUGH THE CLASSICAL MYTHS

INMACULADA RODRÍGUEZ-MORENO

Universidad de Cádiz

inma.rodriguez@uca.es

<https://orcid.org/0000-0002-2131-3589>

Artigo recebido a 11-05-2016 e aprovado a 21-08-2017

Resumen

El presente estudio analiza el planteamiento y función de los mitos clásicos en *Oficio de tinieblas 5* de Camilo José Cela. En esta novela, los mitos sirven para conectar un pasado glorioso con un presente vil. Representan el ciclo muerte-vida-muerte. Esta secuencia cíclica está condicionada por el amor. Todas las historias míticas se muestran en un marco irónico, ancestral y proteico.

Palabras clave: Amor, Muerte, Vida, Mitos Clásicos, Cela, *Oficio de tinieblas 5*.

Abstract

This study analyzes the approach and function of the classic myths in the novel *Oficio de tinieblas 5* by Camilo Jose Cela. In this novel, myths serve to connect a glorious past with a vile present. They represent the death-life-death cycle. This cyclical sequence is conditioned by love. All mythical stories are shown into an ironic, ancestral and protean framework.

Keywords: Love, Death, Life, Classical Myths, Cela, *Oficio de tinieblas 5*.

¹ El presente estudio fue leído, en una primera versión, dentro del XVI Coloquio Internacional de Filología Griega: La tradición clásica en la literatura española e hispano-americana del siglo xx, celebrado en la U.N.E.D, Madrid, del 9 al 11 de marzo de 2005.

Amor (*Eros*) y Muerte (*Thánatos*), personificados como seres alados que sobrevuelan constantemente nuestras cabezas, conforman las fuerzas primigenias de la naturaleza que rigen y dan sentido a la existencia. Ambos, en ocasiones, constituyen una unidad inseparable, pues el amor puede conducir a un destino inesperado y funesto, imagen que ha sido muy frecuente en la literatura universal. Sin embargo, con Camilo José Cela, la muerte refleja una connotación diferente, pues no es un final, sino una interrupción de la vida, de acuerdo con el ancestral ciclo vital. Así pues, es un principio esencial de regeneración, fase por la que su amada España, tras la devastación de la Guerra Civil, debe pasar como un simple trámite para renovarse. Por este motivo, esta España de posguerra se convierte en un tema obsesivo en nuestro autor, como se vislumbra a lo largo de toda su producción, y sobre todo en *Oficio de tinieblas 5*, novela publicada en 1973.

Cela, autor de personalidad arrolladora, con indudables dotes de observación y de notoria inclinación hacia la caricatura, adquirió, gracias a su espíritu autodidacta, una vasta formación clásica, a la que, sin duda, también contribuyeron sus estudios universitarios, suspendidos durante los años de la Guerra Civil². Acabada esta, en 1940 inició la carrera de Derecho, que abandonó definitivamente cuatro años más tarde. Este lector empedernido enriquece su obra literaria con los clásicos españoles de todas las épocas, en especial con los grandes de los Siglos de Oro, a los que se suman, por supuesto, los literatos más relevantes de los siglos XIX y XX. Su lista de lecturas incluye desde Dostoievski a Stendhal, Valle-Inclán, Baroja, Joyce, Eliot y Ortega y Gasset, entre otros muchos, como él mismo reconoce en numerosas entrevistas³.

Su novelística revela una hiperbólica predisposición a lo morboso, lo truculento, de donde surgen el tremendismo y el primitivismo que la caracterizan. Con tales elementos distorsionadores, refleja una realidad que, por muy deformada que esté, no deja de serlo. Rasgos de este primitivismo son la ternura, la dulzura, la timidez, la mansedumbre, el miedo. El tipo primitivo se percibe en las respuestas emocionales y fisiológicas⁴, como se advierte en *Oficio de tinieblas 5*⁵, a través de latidos, sangre, sexo, fiebre,

² Cela solía acudir como oyente a las clases que impartía Pedro Salinas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. Salinas era un gran admirador de Eliot y quizás a él se deba el interés de Cela por el poeta inglés. Cf. Barón 1996: 20-21.

³ Sotelo 2005: 175-185; 2011: 16-25.

⁴ Cf. Ilie 1971: 40-44.

⁵ Ilie 1971: 47-50.

saliva y actos escatológicos⁶, los cuales no necesitarán voluntad o esfuerzo para ser ejecutados. Son en sí formas de violencia -responsable directa de la muerte-, introducidas como medios de expresión para enfatizar la perspectiva tremendista⁷.

Oficio de tinieblas 5 es una obra transgresora que rompe con las convenciones, polifónica y surrealista, símbolo de símbolos, compuesta a modo de letanía⁸ para eludir el horror que rodea al hombre y las tinieblas resultantes de la simple confusión de este⁹. Sobejano la describe como “el colmo de la libertad y de la prodigalidad”¹⁰. La novela carece de argumento con un hilo conductor y presenta una materia dispersa, que abarca reflexiones, impresiones o imágenes oníricas, y todo sin un punto y en minúscula. Está construida a base de monólogos o versículos, de variada extensión, a los que el mismo autor llama mónadas. Estas son autónomas, y muchas veces inconexas e indescifrables, que incluyen con frecuencia frases en otros idiomas y agrupan sentencias o símbolos independiente y enigmáticos. Su temática es diversa: sexo, amor, soledad, muerte, violencia, etc. Los protagonistas no son personajes propiamente dichos, sino individuos imaginados (tuprimo, tu abuelita, el verdugo, ulpiano el lapidario) o figuras históricas o mitológicas, dotados de un perfil caricaturesco. El lenguaje es hermético, duro y difícil, extraño e ininteligible, y la narración oscura, aunque provista de un contenido ético, para dejar huella en la mente del lector e invitarlo a la interpretación¹¹.

En esta novela, Cela, con su peculiar maestría, describe una España derrumbada a punto de morir, para renacer nueva y llena de esperanzas. La Guerra Civil, como la de Troya, ha dejado un país devastado y sumido

⁶ Món. 876. *Oficio de tinieblas 5* se estructura en mónadas, unidades, las cuales son indicadas mediante la abreviatura Món.

⁷ Otra forma de violencia reside en la fealdad. Ilie 1971: 57-73.

⁸ G. Sobejano (1977: 139-162) realiza una interesante clasificación de las novelas de Cela, a partir de tres modelos de relatos: 1) Confesión (*Mrs. Caldwell*); 2) Crónica (*La colmena*, *La catira* y *Tobogán de hambrientos*), y 3) Letanía, oraciones enumeradas (*San Camilo 1936*, *Oficio de tinieblas 5*, *Mazurca para dos muertos* y *Cristo versus Arizona*). Cf. Sotelo 2005: 166-167. La letanía es definida por Sobejano (1990: 66) como “dentro del marco de una confesión individual envuelve una más o menos vasta crónica colectiva, compenetrando ambos extremos en una síntesis de ritmo repetitivo y tono elegíaco”.

⁹ Món. 437.

¹⁰ Sobejano 1975: 139.

¹¹ Para un estudio más exhaustivo de esta novela tan compleja, cf. Oguiza 1975; 1978: 181-187; Eller 1997: 223-229.

en la hecatombe por culpa del odio, el hambre y la ruina. Tal situación es fruto de una catarsis colectiva que no conlleva más que muerte¹², como se sugiere en la introducción:

novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia con que se celebra el triunfo de los bienaventurados y las circunstancias de bienaventuranza que se dicen...

Nuestro autor¹³, imitando el talante patriótico de Quevedo¹⁴, reproduce, con su habitual humor negro, las mezquindades, envidias, miserias, contradicciones y salvajismo propios de una época y del hombre que la vive. En estas circunstancias devastadoras, *Thánatos* y *Eros* se alzan como los verdaderos protagonistas de *Oficio de tinieblas 5*, la cual, según la consideración unamuniana de la literatura como muerte¹⁵, es para Cela un mero acto de redención¹⁶:

naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón.

Como antes se ha señalado, la muerte no significa término, sino que forma parte de un proceso de renovación de la vida¹⁷, donde el amor actúa como potencia impulsora. Para dar autoridad a esta idea, el autor se sirve de aquellos mitos clásicos que ilustran el ciclo vida-muerte-vida, como un mensaje de consuelo para un país atormentado por la posguerra que espera su renacimiento.

En lo referente al mito clásico, Cela continúa con el modelo trazado por Joyce, cuya originalidad y genialidad son realzadas por T. S. Eliot en cuanto a la aplicación de un método mítico para conectar el mundo contemporáneo

¹² Món. 25: "color rojo sangre, naranja veneno, amarillo agonía, verde hierba, azul ciruela, blanco hueso, yeso, España". Tal secuencia de colores sugiere el proceso de descomposición del cuerpo en la muerte, en este caso España tras la Guerra Civil, hasta quedar el blanco de sus huesos, los cuales acaban en polvo como yeso. Es una imagen propia del tremendismo que invade la producción de Cela.

¹³ Para este espíritu patriótico, cf. Sotelo 2011: 26-32.

¹⁴ Cela siempre se definió como continuador del sublime poeta. Sotelo 2005: 164-165.

¹⁵ Unamuno describe su propia experiencia con el amor y la muerte, de forma que ambos condicionarán todo su pensamiento. Unamuno 1966: 107.

¹⁶ Món. 801.

¹⁷ Món. 1192. Cf. Vernant 2001: 21.

y la Antigüedad¹⁸. Joyce, en su enigmática novela *Ulysses* (1922), y Eliot, en su poema *The Wasted Land* (1922), utilizan este sistema para establecer la antítesis entre un pasado noble, heroico y grandioso, y un presente vil, ruin e indecente, cubierto de inmundicias y vergüenza, incluidos el amor sexual, el valor y la dignidad¹⁹. Ambos, pues, marcarán, con este singular y simbólico uso del mito la literatura del siglo xx²⁰.

En esta misma línea de Joyce y Eliot, Cela se aprovecha de los relatos míticos para contrastar un pasado glorioso con un presente desolador, rodeado de muerte. Así pues, le interesan aquellos que recrean el ciclo universal de vida-muerte-vida, el cual es impulsado por el amor, para transmitir mediante la lección del clásico que tras la muerte viene una vida renovada. Asimismo, nuestro autor despoja al mito de su anterior función ornamental, para conferirle a cambio un tratamiento simbólico, con la intención de esbozar un genial retrato del primitivismo mediante aquellas potencias primarias. Tal es el objetivo de la citada novela, como se pretende demostrar en el presente estudio, a través de los personajes míticos y la simbología subyacente en sus leyendas, con el propósito de reflejar un presente caótico y primitivo frente a un pasado majestuoso. De este modo, el mito trasciende la mera alusión, para convertirse en un puro símbolo, y, en ocasiones, actuar como parodia²¹.

¹⁸ Eliot 1923: 480-483: "It is a goal toward which all good literature strives, so far as it is good, according to the possibilities of its place and time ... In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him". En Eliot el mito presenta una función ornamental, pero con tintes histórico-religiosos. Él mismo reconoce ser deudor de Frazer y Miss Weston en cuanto al simbolismo mítico. Cf. Díez 1957: 134-136.

¹⁹ Hignet 1954: 2. 319. Genette (1989: 391-393) establece una interesante relación entre la novela de Joyce desde el ámbito del hipertexto y el hipotexto con la *Odisea* de Homero.

²⁰ Cf. Hignet 1958: 304-330; Morano 1980: 77-96. Eliot pertenece a los poetas simbolistas del siglo xx, entre los que destacan Valéry, Mallarmé y Pound. A ellos se une un solo prosista, Joyce. En relación a la controvertida influencia entre Eliot y Joyce, cf. Sultan 1987: 128-174.

²¹ Para una definición etimológica del término parodia, cf. Genette 1989: 20. Genette (1989: 20-23) distingue tres tipos de parodia: 1) como resultado de la adaptación de un texto u objeto noble, modificado o no, a otro, generalmente vulgar ("El parodista aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible"); 2) como transposición de un texto u objeto noble a un estilo vulgar ("Lo transporta íntegramente a otro estilo –o mundo-, dejando su objeto tan intacto como lo permite su transformación estilística"), y 3) como aplicación de un estilo noble a un asunto vulgar o no heroico ("Toma su estilo para

Además, en esta secuencia de vida-muerte-vida, el amor es considerado por nuestro novelista, desde la óptica del primitivismo y con un cierto aire sarcástico y cínico, como la fuerza sexual exacerbada, esencial para la concepción. Así, todo lo que nace ha de morir, curso en el que amor es el móvil de la existencia. Al mismo tiempo, desempeña su función de satisfacción de los deseos carnales²², ya que “el erotismo es la sublimación de todas las abyecciones”²³, sin atender la forma sexual practicada, pues “todos los besos son sexuales”²⁴. Por consiguiente, el sexo, bajo las leyes de Venus²⁵, está orientado a la procreación -bien voluntaria o involuntaria-, la complacencia de los amantes, los gestos sexuales, la cópula, el juego erótico, el instinto, y, en última instancia, el amor y el cariño. Eros es, sin más, puro sexo, puesto que ha sido mal aprehendida la distinción de Platón entre el amor material y el espiritual, interpretado este último como una máscara del afecto²⁶.

Sin duda, ese amor celestial, al más claro estilo platónico, es el homosexual, ejemplificado en la novela de Cela mediante algunas parejas míticas, como las de Zeus y Ganimedes, Hércules e Hilas, Apolo y Jacinto, Sófocles y Demofón, Aquiles y Patroclo, quienes “vivieron felices y rodeados de respeto”²⁷. Consiste en un amor virtuoso que calma los deseos y no entretiene de los asuntos públicos, como insinúa el autor, haciéndose eco de las palabras del célebre filósofo ateniense²⁸:

los atletas griegos combatían en la palestra y se amaban en el androceo pero no volvían la espalda a las instituciones.

componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, perfectamente antitético”). Los mitos empleados por Cela son parodiados de acuerdo con el primer tipo de parodia de Genette, puesto que son trasladados a un contexto vulgar, sin apenas sufrir modificaciones, donde no son en absoluto objeto de burla o crítica, sino que coadyuvan a acentuar un presente vil frente a su pasado glorioso.

²² Cela recuerda al poeta clásico Catulo, con quien comparte la misma noción. Cf. Món. 927 (Cat. 37; 39); Món. 928 (Cat. 32); Món. 929 (Cat. 116); Món. 930 (Cat. 57). Cf. Món. 1070.

²³ Món. 866. Cf. 867.

²⁴ Món. 812.

²⁵ Món. 803.

²⁶ Món. 806. Cf. Pl. *Smp.* 180c-182a.

²⁷ Món. 1076.

²⁸ Món. 148; 149; 150; 158. Cf. Pl. *Smp.* 191d-193d.

Como estandarte y paradigma excepcional del amor, tanto el heterosexual como el homosexual, pero desde el punto de vista de la feminidad, Cela propone a la poetisa Safo²⁹, a la que concede especial relevancia en su novela. Ella es descrita como un “caracol incansable”³⁰, pues, al participar de ambos sexos como este animal hermafrodita, encarna el amor en sus dos facetas: el primitivo, relacionado con la procreación (heterosexual), y el excelso (homosexual), como disfrute de los instintos carnales. A su vez, cumple con su misión de comparar un pasado majestuoso con un presente sucio y primitivo.

Su figura es parodiada en cuanto que está integrada en una realidad deformada, pero no para ser criticada u objeto de burla³¹. Así pues, Cela adopta una visión irónica y mordaz de un presente ruin y vulgar, donde la poetisa no sufre transformación alguna. Por este motivo, ella, sin perder su reputación, aparece en un mundo muy distinto al suyo, acompañada de “toda una pleamar de musas”³², pero musas de “bares, prostíbulos y funerarias”³³.

El rol de todas ellas consiste en llevar a cabo un efecto seductor sobre el hombre, cuyas fuerzas se desvanecen ante la belleza femenina y su hechizo erótico. De hecho, Hesíodo³⁴ aplica a Eros el calificativo de λυσιμελής, “que afloja los miembros”, puesto que el deseo quiebra las rodillas del varón, igual que cuando la muerte alcanza al guerrero en el combate, como alude Cela con humor en la escena entre Aquiles y la amazona Pentesilea, rememorando la descripción de Quinto de Esmirna³⁵:

²⁹ Món. 925. Magnífico e imprescindible es el retrato que Manuel Fernández Galiano hace de Safo en su ya clásico libro de 1958.

³⁰ Món. 767. Cf. Genette 1989: 51.

³¹ Según Genette, este tipo de parodia responde a la primera categoría de su clasificación. Safo es transportada por Cela a un mundo vil, sin cambiar su condición homosexual, la cual la hace no solo virtuosa, sino también poderosa frente al hombre, como se demostrará a continuación.

³² Món. 396. Cf. 636; 837.

³³ Món. 399. Cf. 422; 844.

³⁴ *Th.* 120-121; 911. Cf. Hom. *Od.* 18.212; *Il.* 5.176; 11.579; 15.332; 21.114; 22.335.

³⁵ Món. 1075. Aquiles luchó con la amazona Pentesilea, quien ya destacaba en belleza y valor en el combate contra los aqueos. Tras matarla, el héroe le quitó el casco y se quedó prendado de ella. Ante la flaqueza de Aquiles, Tersites se burló de él, y este presto le dio muerte. Q. S. I.570-765; Ruiz 1988: 426.

tuprimo no se inclina hacia ninguna de las partes en el pleito entre aquiles y pentesilea a él no le importa la solución final sino las conductas observadas por ambos en la lucha.

Ahora bien, entre aquellas musas sáficas se encuentran las míticas amazonas, “su escolta de raposas de un solo pecho”³⁶, que “se gobernaron por leyes extrañas al hombre”³⁷. Juntas, frente al varón, actúan en calidad de verdaderas castradoras³⁸, ya que “el falo del hombre sí es el manómetro de todas las decepciones”³⁹, el que no les permite imponer su primitiva supremacía matriarcal. Por tal razón, su cometido consiste en “mutilar” el miembro viril, el cual se oculta bajo la imagen figurada de un gusano⁴⁰:

En la isla de lesbos safo y sus compatriotas lesbianas aplastan los gusanos entre dos piedras para deshacerles su horrible forma y los arrojan después por el acantilado de petinós para que sirvan de consuelo a los marineros y a las sirenas.

Las sirenas y las amazonas se suman a ese arquetipo de la “vagina dentada”, en cuanto que castran y devoran a los hombres⁴¹. A ellas se unen las Harpías⁴², Escila, Caribdis⁴³, la gorgona Medusa⁴⁴ y Lamia la empusa⁴⁵,

³⁶ Món. 493. Los griegos relacionaban erróneamente su nombre ἀμάζονες con el término griego “ἄ-μαζός” o “ἄ-μαστός”, “sin pecho”, ya que tenían la costumbre de quemar o cortar el derecho para que no les molestara a la hora de tirar al arco. Apollod. 2.5.9. Cf. Lefkowitz 1986: 17-20; Ruiz 1988: 87-88.

³⁷ Món. 717. Cf. Bermejo 1996: 205-206.

³⁸ Rodríguez 2008: 511-520.

³⁹ Món. 555.

⁴⁰ Món. 623. Cf. 1028; 717. Cela utiliza la imagen del gusano-pene con humor, para referir, por un lado la homosexualidad de los marineros, y por otro el juego de las sirenas, entidades castradoras.

⁴¹ Món. 638. Cf. 192; 391; 582. También son imágenes de amor las ninfas y las sílfides. Cf. Món. 398; 1186. Elwin 1943: 439-453; O’Flaherty 1980: 53; 81; 90-93; Wulf 1997: 80-86. Para las sirenas, cf. Vernant 2001: 139-141.

⁴² Món. 25.

⁴³ Món. 657.

⁴⁴ Cf. Devereux 1984: 81-83; Yevlin 1999: 88-91.

⁴⁵ Esta reina de Libia fue amante de Zeus. Cada vez que ella engendraba un hijo con él, Hera, movida por los celos, se los mataba. Finalmente se transformó en un monstruo que robaba los hijos a otras mujeres y los devoraba. Lamia se convirtió en la reina de las Empusas, de ahí que estas también sean llamadas Lamias. Todas ellas forman parte del

quien reúne en sí misma vida (sangre), amor (sexo) y muerte⁴⁶. Tales entes conforman la cohorte de Safo, quienes son interpretados como reminiscencias del antiguo matriarcado propio del Mediterráneo, con el que Cela busca ejemplificar el primitivismo vigente en la novela. Representan el continuo ciclo de la vida, la fertilidad con todo su vigor, vida-muerte-vida, cuyo motor es el amor.

La muerte y el amor están en manos de estas criaturas monstruosas⁴⁷, puesto que ellas no solo simbolizan el miedo⁴⁸ y la fealdad, sino que también provocan la atracción del hombre. No obstante, su carácter femenino choca con el masculino de *Thánatos* y *Eros*. Vernant ofrece una bien argumentada e interesante explicación a esta distinción sexual que encaja perfectamente con la intención de Cela. Tal diferencia responde a las dos concepciones de la muerte en Grecia: como ideal de vida heroica (*Thánatos* como principio masculino), y como manifestación del horror (sentimiento que inspiran estas mujeres, ya que dejan petrificado y debilitado al varón, de la misma manera que el amor)⁴⁹. Así pues, aquellos seres sobrenaturales personifican el pavor, al tiempo que seducen e infunden placer en los hombres, sus únicas víctimas⁵⁰. Todos estos elementos (miedo, sexo, fealdad, dulzura, seducción) constituyen modalidades de violencia de las que se vale Cela como medios expresivos para acentuar el primitivismo que invade su novela⁵¹. Por tanto, ellas embelesan y cautivan, al igual que Eros, para atraer a su terreno al varón, aunque paradójicamente será este quien termine por superarlas en las diversas leyendas míticas, no para afianzar su heroicidad,

séquito de Hécate. Eran unos seres que tenían patas de asnos o bien un rostro luminoso y una pata de bronce, y bebían la sangre de los jóvenes que encontraban en los caminos. Cf. Aristoph. *Ra*. 288-296; Paus. 10.12.1; D. S. 20.41; Ant. Lib. 8. Aristófanes (*Pax* 758; *Av*. 1035) ofrece una curiosa imagen fálica de Lamia, al referir sus “sucios testículos y su ano de burro”, debido a su condición híbrida (Λαμίας ὄρχεις ἀπλούτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου).

⁴⁶ Món. 328.

⁴⁷ Todos estos seres gozaron, en un principio, de encanto y belleza antes de ser transformadas en monstruos. Hesíodo llama a las Harpías ἠυκόμοι, “las de hermosos cabellos”.

⁴⁸ Vernant 2001: 127-147.

⁴⁹ Vernant 2001: 81-88.

⁵⁰ Vernant 2001: 130: “El combate a muerte del guerrero se mezcla, difuminando cualquier límite, con la atracción y la unión sexual de hombres y mujeres”.

⁵¹ Un rasgo también primitivo es el amor incestuoso en mitos como el de Orestes (món.1072), Yocasta y Edipo (món. 574), Lot y sus hijas (món. 505; 507-509; 515; 620-621;744; 912; 1087; *Génesis*, 19), y Mirra y Cíniras (món. 1087). Cf. món. 755.

sino su virilidad. No obstante, Cela ironiza con este tema, pues para él son las mujeres las que realmente hacen prevalecer su superioridad debido a su naturaleza de castradoras y devoradoras de hombres⁵², como corresponde a las divinidades del matriarcado y de la fertilidad, dado que a ellas están subordinadas las dos realidades de la vida, *Eros* y *Thánatos*. Aquellas, con su simple presencia y conscientes del deseo que inspiran, son capaces de ablandar a los hombres y aminorar sus fuerzas, como la muerte⁵³. De este modo, la feminidad impera sobre la masculinidad, gracias al poder del sexo. Por consiguiente, la mujer es la muerte, pero no como algo horrible, sino como energía seductiva a través del encanto y el erotismo⁵⁴, esencial para la vida.

Sin embargo, la indiferencia de los hombres se puede convertir en un arma contra ellas⁵⁵, como apunta Cela respecto a la misma Safo, basándose en la historia relatada por Ovidio en la *Heroida* XV⁵⁶. La poetisa, una vez desvanecida su juventud y ya más cerca de la muerte, se enamoró del joven y bello Faón, quien la repudió. Al no soportar este desdén, Safo se arrojó al mar desde el promontorio de Léucade. Faón conjuga juventud, hermosura (otorgada por la propia Afrodita) y rechazo⁵⁷; personifica el bello y, a la

⁵² Vernant 2001: 138-139.

⁵³ Vernant 2001: 135-136.

⁵⁴ Cf. Món. 812; 1077. Mesalina, Aspasia y Friné también participan de ese amor desmesurado que embruja a los hombres. En la mónada 1076, Friné y Aspasia aparecen irónicamente “vestidas como viudas inconsolables ... y cantando los versos de aristófanes si nos paseamos desnudas con el monte de venus afeitado nuestros maridos se ilusionarán y vendrán a copular con nosotras”. Para Aspasia y el amor, cf. Loraux 2009: 135-166.

⁵⁵ No hay que olvidar que Jasón venció a las Harpías, sin matarlas; Perseo a Medusa con la indiferencia, al no mirarla; Ulises a las sirenas, tras escuchar su canto, a Circe, Calipso, Escila y Caribdis, adentrándose en su mundo y salir indemne; Edipo a la Esfinge, al acertar su enigma; Aquiles a Pentesilea, quien se enamoró de ella una vez muerta; Heracles a Ónfale y a la amazona Hipólita. Cf. Wulf 1997: 67-86; 113-142.

⁵⁶ Safo hace referencia a Faón en el frag. 211a Lobel-Page. Realmente se trata de una leyenda, producto del imaginario mítico. Cf. Ael. *VH.* 12.18; Palaeph. 48; Plin. 22.20. Detienne (1983: 148-152) ofrece un análisis interesante de las distintas versiones de la historia. Para un estado de la cuestión sobre la historia de Safo y sus distintas contradicciones acerca de su condición sexual y su amor heterosexual por Faón, el cual ha llegado a ser interpretado como un acto de “castigo” o “expiación” por la homosexualidad de la poetisa, cf. Paradiso 2009: 41-76.

⁵⁷ Para las distintas versiones sobre Faón, cf. Fernández 1958: 85-86, nota 324.

vez, imposible ideal del amor frente a Safo, su rival, por su vejez, fealdad y amor virtuoso (homosexualidad)⁵⁸:

safo era peluda y de corta talla y no consumó su matrimonio porque la presencia de cercolas el marido le producía náuseas amó a su corte de jóvenes amigas del corazón y vieja ya fue desairada por faón el marinero adolescente entonces safo se arrojó a la mar.

Bajo el estigma de la parodia celiana, según se ha indicado anteriormente, Safo era poderosa como castradora frente al varón. Al verse presa del amor *λυσιμενής* por un joven impasible, ella comienza a flaquear y perder su función cautivadora y de emasculación. Por consiguiente, su solución es la muerte en el mar como purificación y regresar a su estatus originario. Morir en las aguas implica perecer para revivir transformado, purificado de toda mácula⁵⁹, pues es el lugar donde amantes no correspondidos hallan su final para reaparecer renovados, como Safo⁶⁰. Es, pues, una metáfora frecuente en la literatura para amores despechados, ya que contiene los tres principios clave: vida, amor y muerte. La poetisa, por tanto, es una imagen del mencionado ciclo vida-muerte-vida, quien, tras lanzarse desde la *λευκός πέτρα*, obtiene una nueva existencia purificada, libre de un amor con el que no ha podido someter al hombre. De esta forma, Cela ridiculiza sutilmente a Faón, ya que el amor como sexo no es inalcanzable, solo basta que Safo se purifique para recobrar su superioridad femenina.

Esta noción del paso vital y universal de vida-muerte-vida, dirigido por el amor, se reafirma en el mito de Eco y Narciso, de acuerdo con la narración de Ovidio⁶¹. La muerte de la ninfa es producto de un amor imposible hacia un hombre indolente ante la mujer, como Faón. No obstante, Narciso experimentará el mismo desaire que Eco, como Cela afirma en esta escueta mónada⁶²:

⁵⁸ Món. 627.

⁵⁹ Cf. Diel 1991: 35-36; 47.

⁶⁰ Plutarco, en su opúsculo *De fluviis*, recoge varias historias de personajes que, ante un amor no correspondido, se arrojan a las aguas de un río al que luego darán su nombre. Sus muertes ejemplifican perfectamente la renovación y la purificación.

⁶¹ *Met.* 3.370-510.

⁶² Món. 897. Resulta prácticamente imposible establecer una conexión entre este mito y el contexto de la mónada en el que aparece, dado que cada una de estas unidades tiene autonomía propia. La leyenda de Eco y Narciso solo aparece una única vez en toda

la ninfa eco se quitó la vida porque el mancebo narciso rehusó amarla narciso embelesado ante su propia belleza se ahogó cayéndose contra el espejo de la fuente.

Eco ejerce todo su poder de seducción, el cual tropieza con la insensibilidad de Narciso⁶³. Ella muere de amor, que es lo único que le queda, y su cuerpo poco a poco se consume hasta quedar tan solo su voz. Este final es interpretado como otra forma de vida nueva, una metáfora de la serie cíclica vida-muerte-vida⁶⁴.

Narciso, por su parte, desdeña el amor femenino, de modo que prefiere la muerte antes que doblegarse a él⁶⁵. Sin embargo, perecerá a causa de una pasión indiferente⁶⁶, al contemplar y querer abrazar su propio reflejo en el espejo de las aguas. De nuevo el amor el que, con su fin seductivo mediante la belleza y el placer, conduce a la muerte, entendida como purificación mediante el agua⁶⁷. Narciso necesita desprenderse de este enamoramiento irracional, dado que él representa el amor homosexual⁶⁸, el más excelso, racional y virtuoso, al igual que Safo.

Ahora bien, cuando el hechizo erótico es infundido por el hombre en la mujer, las consecuencias son distintas. El caso más llamativo es el de Atalanta, según recrea Cela siguiendo el texto de Ovidio⁶⁹. En la novela, su historia aparece en dos ocasiones⁷⁰, vinculada al personaje de “tu abuelita”⁷¹, quien también destaca por su potencia sexual desmesurada, pues ella, pese a todo, no es “despectiva ni frígida ni clasista”. Por tanto, aquella veloz corredora, como Safo junto a su legión y “tu abuelita”, en principio cumple con su papel de despreciar a los hombres, habida cuenta de su superioridad. La heroína, para ganar en la cacería del jabalí de Calidón, tuvo que echar mano de sus cualidades cautivadoras y de su belleza para atraer a Hipómenes

la novela de Cela y precede, dentro de la misma mónada, a una escena enigmática en la que Eva se enfada con Adán por haberle este dado “un cuerna demoniaca”.

⁶³ Hard 2004: 289.

⁶⁴ Ov. *Met.* 401: “sonus est, qui vivit in illa”.

⁶⁵ Ov. *Met.* 390: “emoriar, quam sit tibi copia nostri”.

⁶⁶ Ov. *Met.* 405: “sic amet ipse licet, sic non potiatu amato!”.

⁶⁷ Cf. Vernant 2001: 161-163.

⁶⁸ Ruiz 1988: 448-449

⁶⁹ Ov. *Met.* 10.570-707.

⁷⁰ Món. 696. Cf. 1062.

⁷¹ Món. 695

y vencerlo. Mas el efecto fue el contrario, ya que el héroe contó con el favor de Venus, para dominar a Atalanta y hacer valer su virilidad⁷²:

atalanta fue amamantada por una osa corpulenta atalanta creyó en el horóscopo que predijo que el amor del hombre le restaría hermosura hipómenes con las malas artes de las tres manzanas de oro venció a atalanta en la carrera atalanta e hipómenes se amaron bajo los techos del templo de venus por lo que la diosa en castigo los convirtió en leones ... por los siglos de los siglos hipómenes y atalanta se amaron con ternura sentimiento que no cabía en los corazones de los griegos.

En esta alusión mítica Cela compagina el relato ovidiano con otras versiones⁷³, con el interés de dar autoridad al proceso cíclico de vida-muerte (transformación)-vida (renacimiento), el cual está subordinado al amor como fuerza creativa. En este sentido, Hipómenes y Atalanta consumaron su pasión bajo el templo de la diosa Venus, quien, aparentemente airada y con el pretexto de la ingratitud y la ὕβρις del héroe, los metamorfoseó en leones⁷⁴, los cuales fueron consagrados a la frigia Cibeles, la Gran Diosa Madre de la fertilidad⁷⁵. Este animal constituye una alegoría del salvaje frenesí sexual, fundamental para la generación de vida.

Por otro lado, un personaje clave y digno de mención en *Oficio de tinieblas 5*, de la misma manera que en *The Wasted Land* de Eliot⁷⁶, es Tiresias, quien es transportado a un presente caótico y vulgar, como Safo.

⁷² Atalanta mantenía un fuerte vínculo con Ártemis, hasta el punto de dedicarse exclusivamente a la caza y mantenerse virgen. Fue abandonada por su padre en el bosque, donde fue amamantada por una osa, animal consagrado a la diosa (Cf. Calisto, Apollod. 3.8.2; Ov. *Met.* 2.401-532; Hyg. *Fab.* 117). Durante la carrera en persecución del jabalí de Calidón, ella, confiada en sus habilidades como veloz corredora, desafió a sus contrincantes diciendo que solo se casaría con quien pudiera sobrepasarla. Hipómenes consiguió adelantarla, arrojándole tres manzanas de oro, para que ella las recogiera y se retrasara en la carrera. Apollod. 1.8.2; 3.9.2. Las manzanas de oro (símbolo de fertilidad y de invitación al amor) de Atalanta no indican más que la procreación y la relación padre-madre-hijo, propia del tres, número asociado también a la vida, en cuanto que representa el ciclo vital (tres son las edades del hombre) y de la vegetación (tres las estaciones, templada, cálida y fría), es decir, fertilidad. Cf. Diel 1991: 201-202.

⁷³ Para las distintas versiones de este mito, cf. Ruiz 1988: 334-335; Wulf 1997: 173-176.

⁷⁴ Ruiz 1988: 329-335.

⁷⁵ Ruiz 1988: 101-104.

⁷⁶ vv. 218-223.

Este adivino mítico adoptó el sexo femenino tras golpear con su bastón a dos serpientes mientras se apareaban. Al cabo de siete años, las halló otra vez unidas y repitió el mismo acto, volviendo a su condición original⁷⁷. Esta “pseudomuerte” supuso la renovación de su vida, pues logró conocer y practicar ambos sexos, el masculino y el femenino, el del castrado y el de la castradora, de forma que con esta segunda naturaleza pudo probar el privilegio de la supremacía de la mujer. También Sipretes sufrió esta conversión, pero, a diferencia del adivino, no recobró su estado inicial⁷⁸.

Gracias a esta doble sexualidad, Tiresias gozaba del conocimiento suficiente como para aclarar la duda que tenían Zeus y Hera sobre quién obtenía más placer en el acto sexual, si el hombre o la mujer⁷⁹:

a tiresias se le subsumieron los testículos y le granó la vulva ante el espectáculo del hombre dando muerte a palos a dos serpientes que se hacían el amor sobre la yerba... tiresias olvidada ya la muerte de las serpientes amorosas volvió a ser hombre y aclaró la duda de los goces: la mujer goza nueve veces más que el hombre.

La leyenda de Tiresias está inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio⁸⁰ y es recogida en la novela una sola vez en una extensa mónada, donde el adivino aparece como el culmen de la perfección por haber experimentado en su propio ser el sexo de la mujer y la debilidad del hombre ante ella⁸¹. Debido a este don, se atrevió a abogar por Zeus en la disputa que el dios

⁷⁷ Hard 2004: 432-435.

⁷⁸ Món. 1175. Sipretes fue transformado en mujer por Ártemis, al sorprenderla desnuda en el baño. Ant. Lib. 17. Cf. Ruiz 1988: 81; 148.

⁷⁹ Cf. Món. 1175. Apollod. 2.4.8; 3.4.1; 3.6.7-8; 3.7.3-4; Hyg. *Fab.* 67; 68; 75; 125; 128; Ov. *Met.* 3.320-321. Cf. Loraux 1989: 257-271; O’Flaherty 1980: 304-305; Wulf 1996: 198-201.

⁸⁰ Ov. *Met.* 3.316-338. Hay otra versión del mito, según la cual Atenea cegó a Tiresias por haberla visto desnuda cuando se bañaba. Como compensación, la diosa lo dotó con el don de la adivinación gracias a la mediación de su madre Cariclo. Call., *Lav. Pall.* Cf. Hard 2004: 432-435; Ruiz 1988: 147-150.

⁸¹ En esa misma mónada, Cela refiere el mito de Hipermestra (món. 1175), la única de las cincuenta Danaides que no mató a su marido Linceo, por respetar su virginidad, siendo absuelta por los jueces argivos. Ruiz 1988: 131; Hard 2004: 314-315. Esta absolución le confiere a ella plena autoridad para actuar como castradora, como Tiresias en su etapa de mujer, durante ejerció como prostituta. Hipermestra, en una escena no exenta de humor e ironía, pedica Ulpiano, el jurista romano, autor de los *Digesta*, quien llega a lamentarse de su falta de virilidad. Ante él, la mujer es poderosa por su condición de castradora (món. 872).

mantenía con Hera. La diosa lo condenó a la ceguera, y, en recompensa, el supremo le otorgó el arte de la adivinación, de suerte que con sus ojos puede ver más allá de las tinieblas.

Por su doble sexualidad, Tiresias es un ente sublime, en cuanto que no solo simboliza el ciclo vida-muerte-vida, sino que también fue participe la energía erótica de la mujer. No hay que olvidar que ella, como se ha subrayado antes, es muerte frente al hombre más valiente, y poderosa debido a sus dotes de belleza y fascinación. La sensación del varón ante el sexo (la mujer goza nueve veces más que él, habida cuenta de su superioridad) es similar a la que padece en el momento de la muerte. Por tanto, con estos rasgos, Cela se apoya en Tiresias para insistir en el primitivismo que envuelve su novela a través del sexo, la muerte, la belleza y la seducción femenina (orientada a la castración del varón), como mecanismos de violencia.

A estas fórmulas primitivas referidas en el mito de Tiresias, Cela añade el número nueve, una cifra cargada de significación, pues es el tres al cuadrado, intensificando las tres etapas que representan el ciclo natural de vida-muerte-vida⁸². Igualmente las serpientes del relato anterior están en consonancia con este proceso vital, también propio de la fertilidad de la tierra, la cual posee una estrecha conexión con el ámbito subterráneo. Este constituye el reino de Plutón, el “príncipe del fuego gobernador de las regiones inflamadas, espíritu maligno al que tan sólo espanta la sal”⁸³, donde se ubican la laguna Estigia⁸⁴ y la morada de *Thánatos*.

Tal fuerza de la fertilidad, del amor como garante de la vida, es confirmada por Cela en la mónada 794, donde se recalca la fertilidad y la sexualidad desmedida de la mujer mediante la historia de Penteo. Este rey, por menospreciar este poder, se encuentra automáticamente con la muerte (“uterus est animal sperma desiderans contravenir este mandato conduce a la muerte r.i.p.”)⁸⁵, pero entendida como una transposición, un paso necesario y esencial hacia un nuevo resurgir. Penteo, al no rendir culto a Dioniso, dios

Cela ridiculiza a este personaje que simboliza la justicia, el cual, según el autor, no llega a la superioridad femenina, una imagen desoladora del mundo que dibuja en su novela.

⁸² Diel 1991: 201-202.

⁸³ Món. 702. El mundo subterráneo es el mundo de la fertilidad de la tierra con todo su poder, de ahí que su rey tema la sal, ya que la hace estéril.

⁸⁴ Món. 326.

⁸⁵ Cf. Ov. *Met.* 3. 692-733.

de la vegetación y la fertilidad⁸⁶, murió a manos de mujeres por repudiar su poderoso mundo⁸⁷:

dancemos en honor se baco pregonemos la desgracia de penteo el descendiente del dragón que vestido de mujer recibió el hermoso tirso.

La muerte está justificada como una renovación que participa de la fertilidad, de la tierra y de la feminidad, los ejes fundamentales de la vida subordinados al amor, cuya protección concierne al dios de la vegetación, pues “sine baccho et cerere fugit venus sin baco y ceres huye venus o lo que es lo mismo sin vino y pan no hay amor”⁸⁸.

Asimismo, Cela menciona dos símbolos importantes de esta fertilidad primitiva en la mónada 522, la granada y la anémona, las cuales brotan de Dioniso y Adonis respectivamente⁸⁹:

la granada simboliza la unidad del universo y también la fecundidad la granada brotó de la sangre de Dionisos que amó a la gran sacerdotisa ... la anémona fluyó del semen de adonis.

La relación de Dioniso con la granada es la perteneciente a un dios del ciclo de la vegetación con la fruta de la fertilidad, ya que reproduce el “matemático caos del universo y también el goce erótico”⁹⁰, y, por tanto, la visión celiana de la secuencia vida-muerte-vida. En esta misma esfera se ubica Adonis, amante simultáneo de Perséfone y Afrodita⁹¹, nacido de la unión incestuosa de Mirra y Cíniras⁹². Adonis, tras morir, resucitó metamorfoseado en la anémona, flor que germinó de su “semen”⁹³, imagen de su

⁸⁶ Ruiz 1988: 175-186.

⁸⁷ Món. 1042. Cf. O’Flaherty 1980: 199-202.

⁸⁸ Món. 850.

⁸⁹ Otros símbolos de fertilidad son la manzana, el membrillo, la naranja y la serpiente. Cf. Món. 860; 598.

⁹⁰ Món. 918.

⁹¹ Devereux ofrece una interesante observación sobre las relaciones entre las diosas y sus amantes, los cuales alcanzan una “muerte”, entendida como inmortalidad, al convertirse en otra forma de vida. Devereux 1984: 111-113; para el caso concreto de Adonis, 116-117.

⁹² Món. 1188. En la historia se reúnen los tres elementos: vida-amor-muerte. *Ov. Met.* 10.278-518.

⁹³ Món. 522. *Ov. Met.* 10.519-559; 708-739.

sangre, sustancia con la que Gea, la Tierra, engendró sin unión sexual a los Gigantes y las Erinias. Sangre y semen no son más que fluidos vitales⁹⁴, la vida, mientras que la granada y la anémona denotan muerte y resurrección, es decir, el ciclo de la vegetación y de la naturaleza⁹⁵.

El árbol también recoge la acepción de la serie cíclica vida-muerte-vida. En concreto, dentro de otras sarcásticas y enigmáticas transformaciones, Cela cita dos historias míticas, la de Dafne, que “mudó en arbusto de laurel aromático”⁹⁶, y la de Filemón y Baucis, cuya fidelidad y amor eterno⁹⁷ respaldan la vida y la muerte-renovación.

Por último, incluso la numerología interviene en esa coyuntura entre la vida, el amor y la muerte. El número tres, como se ha anticipado en relación al nueve, ocupa un lugar notable en *Oficio de tinieblas* 5⁹⁸, en tanto que encierra la unidad y la dualidad, la adición del par e impar más pequeños. En la mitología griega, casi todas las divinidades se agrupan bajo el tres: las generaciones de dioses (Urano-Gea, la de los Titanes y la de los olímpicos), las Parcas, la triple Hécate, las Greas, las Gorgonas, las Gracias, las Hespérides, las sirenas o las nueve Musas, o sea, el tres al cuadrado, repetición que enfatiza la unidad ternaria. Además, tres son las edades del hombre⁹⁹ (nacimiento-cenit-ocaso), las estaciones que constituyen el ciclo de la vegetación (cálida, templada y fría), y las partes del proceso natural

⁹⁴ O’Flaherty 1980: 19-21.

⁹⁵ La granada es el símbolo de los muertos y de la fertilidad por excelencia, pues está compuesta solo de semillas. Al ser partida, su jugo es como sangre. Se dice que nació de la sangre de Dioniso cuando fue despedazado por los Titanes por orden de Hera. E. Ba. 99-102; Paus. 8.37.3; D. 3.62; Clem. Al. *Protrep.* 2.16. Es símbolo de regeneración y prosperidad. Fue el fruto que tomó Perséfone nada más llegar al Hades, por lo que se vio obligada a pasar una parte del año en la tierra, otra en el mundo subterráneo, y una tercera entre los dos mundos. Cf. Frazer 1969: 446. La anémona nació de la sangre de Adonis cuando murió a consecuencia de un jabalí. Apollod. 3.14.4. Hard 2004: 267-269. Tanto la granada como la anémona indican fertilidad y resurrección, aspectos del ciclo de la vegetación, pues nace, muere y renace. Frazer 1969: 390.

⁹⁶ Món. 1176. Ov. *Met.* 1.452-490. Dafne, al igual que Narciso, prefirió su renovación en árbol, antes que el amor. Hard 2004: 216-217; Ruiz 1988: 446.

⁹⁷ Món. 876. Filemón y Baucis se transformaron por amor en árboles al final de su vida, con una nueva existencia. Hard 2004: 738-739; Ruiz 1988: 454-455.

⁹⁸ Cf., por ejemplo, món. 32; 76; 180; 279; 374; 375; 395; 418; 469; 486; 542; 708; 722; 742; 753; 760; 798; 830; 860; 977; 1013; 1052; 1163; 1074; 1084; 1147; 1149; 1163; 1183.

⁹⁹ Cf. mito de Edipo y el enigma de la Esfinge. Ruiz 1988: 202-203.

vida-muerte-vida, sobre el que tanto insiste Cela¹⁰⁰. Igualmente, nuestro autor juega con el tres, escondido en el número de la última mónada, 1194, cuyas cifras, si se restan, dan como solución tres ($9-4-1-1=3$), y, si se suman, quince ($1+1+9+4=15$), múltiplo de tres, resultante de sumar tres veces cinco, número presente en el título: “un ordinal alógico, paradójicamente abstracto, fluctuante e indeterminado”¹⁰¹.

Para concluir, *Oficio de tinieblas 5* perfila una España rota y muerta, que espera su momento para emerger renovada después de la Guerra Civil. Por esta razón, en la novela, todos los mitos clásicos y símbolos se convierten en vehículos de expresión de *Eros* y *Thánatos*, pero la muerte como transición a la vida, dentro del continuo ciclo vida-muerte-vida, impulsado por el amor, la fuerza sexual primaria de la naturaleza. Este último se acentúa especialmente en las mujeres, las verdaderas artífices de la fecundidad, con la intención de reafirmar la feminidad como evocación del antiguo matriarcado. Ellas son las que tienen potestad sobre la muerte, pero como renovación de vida. Son capaces de embelesar al hombre con su encanto, haciendo que sus fuerzas flaqueen igual que ante la muerte. Cuando su poder seductivo merma, ella debe morir, para renacer pura, limpia y recuperar su vigor de antaño. Cela, movido por su patriotismo, traslada esta imagen a un país moribundo tras la guerra. Por tanto, España, como mujer, es muerte, pero como regeneración, y amor, por su cualidad cautivadora, encanto y belleza, con los cuales es potente y capaz de vencer todo obstáculo. Tal es el mensaje esperanzador que *Oficio de tinieblas 5* quiere transmitir y consolidar a través de los relatos míticos.

Cela, gran pintor de la cruda e irónica realidad, sabe ilustrar de forma magistral la verdad de los seres humanos, sus temores y dudas, con gran riqueza expresiva y numerosos registros. Entre estos, el mito clásico, según el enfoque simbolista de Joyce y Eliot, adquiere con nuestro novelista una dimensión distinta, en la que el lector debe sumergirse para interpretar y comprender su simbología. Este Ulises de muchos ardidés muestra un gran manejo de la clásica *ποικιλία*, a lo largo de su producción, de la que *Oficio de tinieblas 5* supone todo un ejemplo. En esta novela describe, con un lenguaje hermético y calculado, un mundo proteico y polifónico, conjunto de muchos sentimientos, donde los protagonistas son impersonales, al

¹⁰⁰ Món. 32; 76; 180; 279; 374; 375; 395; 418; 469; 486; 542; 708; 722; 753; 798; 830; 860; 977; 1013; 1074; 1084; 1147; 1149; 1163; 1183.

¹⁰¹ Nota del propio Cela al comienzo de la novela.

estar desprovistos de nombres y calificativos concretos. Entre las tinieblas que los rodean, brillan con intenso resplandor el amor (*Eros*) y la muerte (*Thánatos*), la cual es un tránsito para una nueva vida.

Bibliografía

- Amorós, A. (1971), "Conversaciones con Cela. Sin máscara", *Revista de Occidente* 33.6, 267-284.
- Barón Palma, E. (1996), *T. S. Eliot en España*, Univ. de Almería.
- Bermejo Barrera, J. C.-González García, F. J.-Reboreda Morillo, S. (1996), *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid.
- Detienne, M. (1983), *Los jardines de Adonis*, Madrid.
- Devereux, G. (1984), *Baubo, la vulva mítica*, Barcelona.
- Diel, P. (1991), *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona.
- Díez del Corral, L. (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid.
- Eliot, T. S. (1923), "Ulyses, Order and Myth", *The Dial*, 480-483.
- Eller, H. G. (1997), "Cela's *Oficio de tinieblas 5*: Nihilism, Demolition and Reconstruction of the Novel", *Neophilologus* 81, 223-229.
- Elwin, E. (1943), "The vagina dentata legend", *British Journal of Medical Psychology* 19, 439-453.
- Fernández Galiano, M. (1958), *Safo*, Madrid.
- Frazer, J. G. (1969), *La rama dorada*, Madrid.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- Hard, R. (2004), *El gran libro de la mitología griega*, Madrid.
- Hight, G. (1958), *La tradición clásica*, 2. vols., Méjico.
- Ilie, P. (1971), *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid.
- Lefkowitz, M. R. (1986), *Women in Greek Myth*, Londres.
- Lobel, E-Page, D. (eds.) (1955), *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955.
- Loraux, N. (1989), *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, París.
- Loraux, N. (2009), "Aspasie, l'étrangère, l'intellectuelle", N. Loraux (ed.), *La Grèce au féminin*, París, pp. 135-166.
- Morano Rodríguez, C. (1980), "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea. Diversos procedimientos de acceso al mito", *Faventia* 4.1, 77-96.

- O'Flaherty, W. D. (1980), *Women, Androgynes and Othe Mythical Beasts*, Chicago-Londres.
- Paradiso, A. (2009), "Sappho, la poétesse", N. Loraux (ed.), *La Grèce au féminin*, París, pp. 41-76.
- Oguiza, T. (1975), *Sobre la significación de la obra de Camilo José Cela, más un apéndice: Oficio de tinieblas 5*, Valencia.
- Oguiza, T. (1978), "Antiliteratura en *Oficio de tinieblas 5* de C. J. Cela", *Cuadernos hispanoamericanos* 337-338, 181-187.
- Rodríguez Moreno, I. (2008), "Safo y la imagen de la mujer castradora en *Oficio de tinieblas 5* de Camilo José Cela", *Humanismo y pervivencia del Mundo clásico*, IV.I, pp. 511-520.
- Ruiz de Elvira, A. (1988), *Mitología clásica*, Madrid.
- Sobejano, G. (1977), "*Cristo versus Arizona*: confesión, crónica y letanía", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* 9, 139-162.
- Sobejano, G. (1975), *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid.
- Sobejano, G. (1990), "Cela y la renovación de la novela", *Ínsula* 518-519, 66-67.
- Sotelo Vázquez, A. (2005), "CJC, perfiles de un escritor", *Anuario de Estudios Celianos* 2, 157-185.
- Sotelo Vázquez, A. (2011), "Introducción a C. J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*", Madrid.
- Sultan, S. (1987), *Eliot, Joyce and Company*, Nueva York-Oxford.
- Unamuno, M. de (1966), *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas*, Manuel García Blanco (ed.), Tomo VIII, Madrid.
- Vernant, J. P. (2001), *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona.
- Wulf Alonso, F. (1997), *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca.
- Yevlin, M. (1999), *El jardín de los monstruos. Para una interpretación mitosemiótica*, Madrid.