

## LAS REESCRITURAS DEL MUNDO GRECORROMANO EN EL «BARROCO MISERABLE» DE *LA VIRGEN CABEZA*: UNA PERSPECTIVA DESDE LA RECEPCIÓN CLÁSICA

GREEK AND ROMAN REWRITINGS  
IN *LA VIRGEN CABEZA*'S «WRETCHED BAROQUE»:  
A CLASSICAL RECEPTIONS PERSPECTIVE

Guillermo Alberto APRILE  
Universidad de La Rioja

**Resumen:** La novela *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara se adentra en los márgenes de la sociedad argentina no sólo porque narra una historia protagonizada por sectores socialmente excluidos, como los habitantes de las «villas miseria» o las travestis, sino porque también porque lo hace a través de la creación de una forma y un lenguaje propios, al que se denomina «barroco miserable». En el presente trabajo se utiliza la metodología de la recepción clásica para analizar cómo se integran en ese «barroco miserable» diversas reescrituras de la literatura y la cultura de Grecia y Roma antiguas, que cumplen un rol destacado dentro de la acumulación heterogénea de discursos que caracterizan el universo narrativo de la novela.

**Palabras clave:** Literatura argentina contemporánea; Recepción clásica; Estéticas literarias; Antigüedad.

**Abstract:** The novel *La virgen cabeza* by Gabriela Cabezón Cámara explores the margins of Argentine society in different ways. Not only it depicts a story centered in socially excluded sectors, such as the inhabitants of slums (*villas miseria*) or the gender-dissident *travestis*, but also it accomplishes this by creating a language and literary form of its own, called «wretched baroque». This paper uses the methodology of classical reception to analyze how several rewritings of the literature and culture of ancient Greece and Rome are integrated into the heterogeneous accumulation of discourses that characterizes the narrative universe of the novel.

**Keywords:** Contemporary Argentine literature; Classical reception; Literary aesthetics; Ancient world.

## Introducción

**I** *La virgen cabeza*, publicada en 2009 por el sello editor Eterna Cadencia, es la primera novela de la escritura argentina Gabriela Cabezón Cámara. Su argumento puede resumirse de la siguiente manera: Cleopatra, una travesti<sup>1</sup> de un barrio humilde (una «villa miseria») de la periferia de Buenos Aires, organiza una peculiar comunidad religiosa con sus vecinos tras descubrir su capacidad para comunicarse con la Virgen. Este culto mariano, organizado alrededor de la figura de la «Virgen Cabeza» —una imagen construida con modestos materiales— y basado en los mensajes que la madre de Dios transmite a través de Cleopatra, motiva a los habitantes de la villa a organizarse para mejorar su vida material y social, a espaldas de los grandes poderes políticos y económicos. El fenómeno atrae a una joven periodista de clase media, Qüity, que llega a la villa para escribir una crónica sobre la Virgen Cabeza, pero poco después se enamora de Cleopatra y, tras descubrir que está embarazada de ella, se incorpora plenamente a la comunidad. La utopía villera sufre un final trágico cuando el barrio es destruido por especuladores inmobiliarios que intentan enriquecerse con los terrenos, pero las dos protagonistas consiguen escapar y se refugian en Miami, donde transcurre el presente del relato. Qüity decide escribir acerca de los acontecimientos que vivió, mientras que Cleopatra se dedica a la música y compone una ópera-cumbia en la que narra las aventuras que ha vivido. La novela consta de veinticinco capítulos y de un epílogo, narrados en primera persona por las dos protagonistas: veinte corresponden a Qüity y cinco a Cleopatra. Como señala Martínez Gil (15), los capítulos narrados por la periodista presentan un tono entre crónica periodística, novela criminal y relato testimonial, mientras que los capítulos de Cleopatra presentan un tono marcadamente oral porque —según se explica en el relato— corresponderían a cintas grabadas por la travesti en los que ofrece su propia visión de los acontecimientos narrados.

*La virgen cabeza* se adentra en los márgenes de la sociedad argentina de comienzos del siglo XXI presentando personajes y fenómenos culturales habitualmente poco representados en la cultura y las artes: las travestis, la religiosidad popular, la vida en las villas. Pero su característica más distintiva es que rehúye los discursos y del lenguaje convencionales para representar este mundo: en su lugar, crea una lengua y un universo narrativo propios, mediante un sofisticado proceso de hibridación que aúna la cultura de masas con el habla popular argentino (y de otras regiones de América Latina) y con múltiples elementos de la denominada alta cultura universal. Los propios personajes de la novela son conscientes de esta hibridación, que entienden como una característica intrínseca del mundo en el que habitan. En el capítulo dieciocho, Qüity identifica este fenómeno de acumulación y lo llama «barroco miserable»:

En el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo, hasta los caballos atados a los carros se subían sobre otros caballos atados a carros y se apilaban para coger aplastando carros y cartones. (Cabezón Cámara: 111)

---

1 El término «travesti» debe entenderse en *La virgen cabeza* como una identidad de género en sí misma, que rompe con el binarismo de lo masculino y lo femenino, tal como lo plantea la protagonista de la novela y como lo ha reivindicado en numerosas oportunidades el activismo argentino y latinoamericano (Berkins).

Como señala Martínez Gil (16) la crítica ha identificado esta estética de acumulación de narrativas y discursos valiéndose del concepto de «neobarroso», utilizado por Perlongher (93-102) para describir una forma de neobarroco, a la manera del cubano, pero desarrollado en un contexto rioplatense como oposición a las tendencias más realistas de la literatura de esa región. Se trataría según Martínez Gil de una forma de barroco que hace de la heterogeneidad su aspecto fundamental y permite, en su movimiento de acumulación, un proceso de desarticulación de los significados.

Entre los elementos de la «alta cultura» que conforman la acumulación heterogénea de discursos presente en *La virgen cabeza* destacan, por su número e importancia, aquellos que provienen de la cultura grecorromana antigua. No se trata únicamente de elementos literarios, es decir, de la cultura escrita, sino también de aspectos de la cultura visual o material de la Antigüedad, condicionados en su representación por la forma en la que fueron imaginados y repensados en determinados contextos temporales y geográficos postclásicos. El mito homérico, es decir, las reescrituras de la *Iliada* o la *Odisea* forman una parte importante de estos elementos, pero no son en absoluto los únicos. En este trabajo se identificarán y analizarán algunos de estos elementos del mundo grecorromano que integran los discursos de la novela tomando como marco teórico metodológico la disciplina de los estudios de recepción clásica. Este enfoque, como se observará en las siguientes líneas, permitirá apreciar en toda su riqueza los procesos de transformación y reescritura de la cultura del Mediterráneo antiguo que contribuyeron a su integración en ese todo caótico del «barroco miserable» de *La virgen cabeza*.

### La recepción clásica como disciplina y como método

Los estudios de recepción clásica, que se difundieron desde mediados de la década de los noventa del pasado siglo, primero en un ámbito predominantemente anglosajón y luego en el resto del mundo, se proponen investigar las formas en las que el material cultural grecorromano ha sido transmitido, traducido, seleccionado, interpretado, reescrito, reimaginado y representado. Todos estos procesos constituyen actividades muy complejas, en las que cada «evento» de recepción forma parte a su vez de procesos de transmisión y difusión mucho más amplios<sup>2</sup> (Hardwick y Stray: 1). En otras definiciones se los considera un estudio de la Antigüedad como «tema», manifestado en diferentes épocas y lugares, y, sobre todo, de manera intermedial (Pourcq *et al.*: 5). Los fundamentos teóricos principales de la recepción clásica provienen de la teoría de la recepción de Jauss e Iser y de la hermenéutica de Gadamer. Estos vínculos con la filosofía, la teoría literaria, etc. permitieron que una disciplina nacida como una rama «menor» de la filología clásica haya ampliado sus horizontes para conectarse más estrechamente con las humanidades contemporáneas, hasta convertirse en un campo de estudios en sí mismo, de naturaleza abiertamente interdisciplinar, que abarca áreas como la literatura comparada o los estudios culturales.

Lorna Hardwick, una de las pioneras de la disciplina, señala que en las últimas décadas se ha podido conocer mucho mejor la extraordinaria diversidad de la cultura antigua, lo cual permitió también prestar más atención a cómo algunos elementos de la Antigüedad fueron seleccionados y utilizados (es decir, «apropiados») con el fin de otorgar valor y estatus a culturas y sociedades posteriores y también para inspirar nuevas obras creativas. De esta forma, los textos antiguos se han visto liberados

---

2 Una definición más extensa de los ámbitos de trabajo y bases teóricas de la recepción clásica puede encontrarse en Hardwick (5-9).

de sus vínculos con determinadas estructuras sociales, políticas o económicas, y más disponibles para ser reapropiados y refigurados por nuevas generaciones de artistas (Hardwick: 3). El fenómeno de la recepción no es exclusivo de la modernidad, sino que sus orígenes se remontan a épocas antiguas, como la helenística o la imperial, en la que se seleccionaban y adaptaban elementos culturales de épocas anteriores según sus realidades contemporáneas.

Señala Hardwick (4) además que, como a la recepción clásica le interesa la relación entre textos y contextos antiguos y modernos, tiene implicaciones para el análisis crítico de ambos, pues no solo arroja luz sobre la sociedad que recibe un elemento, sino que también permite volver atrás hacia la fuente antigua para hacerse nuevas preguntas o recobrar elementos que en la fuente antigua habían quedado olvidados o marginalizados. Todo esto implica que los estudios de recepción se ocupan de investigar tanto las rutas a través de las cuales se han movido los textos como los enfoques que condicionaron las formas en que los textos fueron percibidos. Los estudios de recepción, por ello, participan de un diálogo continuo entre el pasado y el presente, y al mismo tiempo, presentan un diálogo «lateral» en el que el cruce de fronteras del espacio, el lenguaje o el género es tan importante como el de las fronteras del tiempo.

La perspectiva teórica de la recepción clásica, por sus características, resulta ideal para comprender el rol que cumplen los elementos del mundo grecorromano que forman parte del «barroco miserable» de *La virgen cabeza*, pues permiten apreciar la riqueza de los procesos culturales que posibilitan un aparentemente improbable vínculo entre la Grecia y la Roma antiguas y la periferia bonaerense del siglo XXI.

### **El mito grecorromano, entre la traducción, la alusión y la adaptación**

Uno de los recursos diegéticos que explican la introducción del mundo antiguo en el universo narrativo de la novela se relaciona con la experiencia vital de una de las narradoras, Qüity, quien antes de convertirse en periodista de policiales —el motivo que la acerca por primera vez a la villa de Cleopatra— quiso ser escritora y, según ella misma afirma, estudió letras clásicas:

Yo también había querido ser escritora y había sido estudiante de letras clásicas, pero dejé mis ambiciones artísticas y el griego por el diario y la buena cocaína que me garantizaba el trato fluido con la policía. (Cabezón Cámara: 31)

De hecho, la narradora percibe la diferencia entre esos dos mundos: la cruda realidad del periodismo frente a la torre de marfil de la literatura y el mundo griego, que parece identificar con la vida académica. Es una realidad que, sin embargo, no puede congeniar con su trabajo en el diario, motivo por el que decide escribir una crónica sobre «la travesti que se comunica con la virgen» y de esta forma:

Yo podría dejar el diario y volver al principio, a la literatura, a los griegos, a la quieta vorágine de las traducciones y a la violencia seca de las polémicas de academia. (Cabezón Cámara: 32)

En algunos pasajes de la novela se hace visible la diferencia de clases entre las dos narradoras, y en ocasiones el mundo clásico es uno de los catalizadores de esta diferencia. Los estudios de recepción clásica han señalado el estrecho vínculo existente entre los mecanismos de transmisión de la literatura y la cultura grecorromana con los sectores dominantes de las sociedades, debido a su importante función en los sistemas educativos. En este aspecto, el personaje de Cleopatra verbaliza

esta diferencia, por la cual las personas de las clases más modestas pueden percibir estos elementos culturales como ajenos. En el capítulo tercero, narrado por Cleopatra, se habla de los dioses griegos, y ella no puede sino atribuírselos a Qüity:

¡Lleva como dos mil años muerta y todavía se acuerda! Ay, dos mil años de inmortal quise decir. Tus dioses griegos también entienden. Y no, Qüity, no es tan raro que entiendan si ellos nos hicieron o si a ellos los hicieron los mismos que a nosotros. (Cabezón Cámara: 24)

Sin embargo, *La virgen cabeza* plantea un mundo en que esta jerarquización de la transmisión de la cultura grecorromana queda invertida por completo; los griegos y los romanos, en el universo narrativo de la novela, no pertenecen a ningún grupo social en particular. En este sentido, podemos pensar que el texto lleva a su culminación práctica uno de los propósitos básicos de la disciplina de la recepción clásica. Esta, al distinguir los elementos textuales y culturales del mundo grecorromano de sus mecanismos de transmisión y de las reapropiaciones hechas por culturas posteriores, abre la puerta a que se estudien otros mecanismos de recepción y reelaboración del mundo clásico que se desarrollan por fuera del control de las élites, de la cultura dominante o de la academia y otras instituciones reguladoras del canon literario.

Uno de los elementos del mundo clásico más recurrentes en *La virgen cabeza* es el ciclo mítico troyano, especialmente a partir de reescrituras de la épica homérica y, en particular, de la *Odisea*. Esta única «fuente» clásica es reelaborada a través de mecanismos de recepción muy variados, en los que juega un rol fundamental también cuál es el personaje de la novela que se ocupa de la narración del relato. Después de la huida de la villa, las dos protagonistas se esconden en el Delta del río Paraná antes de escapar a Miami. Cleopatra anima a Qüity, que está embarazada, a pensar en lo bueno de la vida y en el futuro que le espera a la hija de ambas. Para ello, recita una peculiar versión de unos famosos versos de la *Odisea*, en la que Ulises, descendido al Hades, habla con el alma de Aquiles:

Dice la Virgen que estar vivo es lo mejor, que ya lo sabía Aquiles en el Hades. Cuando el chabón ese que tardó diez años en volver a la casa, ¿cómo era que se llamaba? ¿Uliseo?, le dijo «oh, buenos días, rey de los muertos», Aquileo le contestó: «No me chamuyés, esclarecido Uliseo: preferiría ser un esclavo o un hombre indigente», un indigente viene a ser un pobre, Qüity, «y estar vivo, antes que reinar sobre los muertos». (Cabezón Cámara: 17)

El lenguaje de Cleopatra presenta la heterogeneidad propia del «barroco miserable» al presentar la historia con una combinación del español literario de las traducciones de los grandes clásicos de la literatura y del lunfardo rioplatense en su variedad más contemporánea. El texto homérico, más allá de los mecanismos de adaptación lingüística, presenta una impactante fidelidad al original griego, al punto de que es posible hablar de una traducción libre más que de una adaptación:

ὡς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' ἀντίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε:  
ἴμῃ δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω,  
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη  
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν. (Hom., *Od.*, 11: 486-491)

Así le hablé y él, al momento, en respuesta me dijo: «No me elogies la muerte, illustre Odiseo. Preferiría ser un bracero y ser siervo de cualquiera, de un hombre miserable de escasa fortuna, a reinar sobre todos los muertos extinguidos». (García Gual: 245)

Qüity, que parece encarnar nuevamente aquí la actitud del saber académico, de los mecanismos oficiales de transmisión de la literatura grecorromana (que ella misma se había atribuido antes), manifiesta su perplejidad sobre cómo Cleopatra pudo haber llegado a conocer tan bien esta historia cuando, en apariencia, no había leído jamás la *Odisea*. En este punto de vista se aprecia la perplejidad que manifiestan los encargados tradicionales de una determinada forma de transmisión de los textos —que podría denominarse más filológica o académica y que históricamente se consideró la única válida, al menos en el campo de los estudios clásicos— ante los mecanismos de «diálogo lateral» del mundo contemporáneo con la Antigüedad, es decir, ante rutas de transmisión no tradicionales de la cultura y de los textos grecorromanos. La única explicación posible para Qüity remite al campo de lo milagroso, y que haya sido la Virgen quien narró los poemas homéricos a Cleopatra:

Y a mí me sumía en la perplejidad, ¿cómo podía citar la *Odisea* casi letra a letra? No podía haberla leído en su pobre puta vida. ¿De dónde mierda sacaba cosas como esa? ¿Existirá la Virgen y les dará por los clásicos y las putas pobres? (Cabezón Cámara: 17)

En otro pasaje de su narración durante el exilio en Miami, Qüity recuerda a Kevin, uno de los niños de la villa que murieron durante el ataque y la destrucción del asentamiento; y en su melancolía vuelve al canto XI de la *Odisea*, al episodio del descenso de Ulises al Hades, pero recuerda ahora el encuentro del héroe con su madre Anticlea:

Miles de años después, cuando del mundo de Homero no quedan más que unas piedras y unas columnas de mierda amontonadas para placer de turistas y arqueólogos, soñaba y veía a Kevin con la misma desesperación que Odiseo a su madre: sigue sin ser posible abrazar a los muertos, hechos solo de una memoria que también se muere. (Cabezón Cámara: 11)

En este caso, la narradora presenta una alusión al dolor de Ulises por no poder abrazar a su madre, que se manifiesta sólo como un alma, en su dimensión inmaterial, tal como se manifiesta en el poema homérico:

ὦς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίζας  
μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυίης.  
τρὶς μὲν ἐφωρμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,  
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρον  
ἔπατ'. ἐμοὶ δ' ἄχος ὄξυ γενέσκετο κηρόθι μᾶλλον,  
καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων (Hom., *Od.*, 11: 204-209).

«Así me habló y yo entonces con un fervoroso anhelo quise abrazar el alma de mi madre difunta. Tres veces lo intenté, me impulsaba mi ánimo al abrazo y tres veces entre mis brazos se esfumó semejante a una sombra o un sueño. La pena se me hacía más y más aguda dentro del corazón, y dirigiéndome a ella le dije palabras aladas». (García Gual: 236)

No se trata aquí de una traducción o adaptación, como en algunos de los pasajes anteriores, pero sí de una alusión directa al poema homérico que, a través del discurso de Qüity, permite resaltar una

cierta universalidad de los afectos, que muestra cómo las emociones que desata la pérdida de un ser querido traspasan las fronteras del espacio y el tiempo.

A través de las palabras de Qüity sabemos también que Cleopatra, en su exilio en Miami, compone y escenifica con gran éxito una ópera cumbia sobre los acontecimientos de su vida. En ningún momento el lector accede directamente a ese texto, con la excepción de unos pocos versos que, según aclara la narradora, fueron excluidos de la obra y que constituyen el elogio fúnebre del Torito, uno de los miembros de la comunidad villera que murieron en el ataque final. Su propio apodo hace alusión a la forma de toro adoptada por el dios Zeus en una de las historias de la mitología sobre sus amores. Qüity presenta, en una breve anécdota, el romance que el Torito mantuvo con una oceanógrafa de orígenes aristocráticos, llamada Helena Klein. En el éxtasis sexual, se narra, la joven adopta la personalidad de Europa, la doncella que, en el mito griego, es raptada por Zeus, que la seduce haciéndose pasar por un toro:

El Torito era medio inca, bruñido, lustroso, tenía un cuello potente, de animal joven, por eso se ganó el sobrenombre, Eusebio creo que se llamaba el Torito y se hizo también costumbre, naturaleza de las cosas era verla a la pelirroja, Helena, montándolo en cualquier parte. «Decid a mi padre que Europa ha abandonado su tierra en la grupa de un toro, mi raptor, mi marinero, mi compañero de cama. Entregad, por favor, este collar a mi madre», recitaba cada vez que la veía trepada al Torito, ese inca pobre que devenía Zeus entre las piernas mágicas de su Helena (Cabezón Cámara: 99-100)

La breve anécdota está presentada de una forma que ejemplifica muy bien los procesos de hibridación literarios de *La virgen cabeza*. El nombre del personaje de la oceanógrafa remite, por supuesto, al ciclo épico troyano, mientras que la historia del rapto de Europa estaba enmarcada en el ciclo épico tebano. Esto nos ofrece ya una clave de la superposición de textos y discursos que presenta este pasaje. El relato de la ensoñación mítica de Helena aún elementos de la presentación casi romántica del mito en Ovidio<sup>3</sup>, con un lenguaje más propio del melodrama moderno y con alusiones también a textos antiguos menos conocidos por el público en general, como el detalle del collar que parece aludir a la joya que Europa recibe de Zeus en el relato de un poema de Hesíodo conservado solo de forma fragmentaria (Pérez Jiménez y Martínez Díez 264-65).

Los versos fúnebres dedicados al Torito en ritmo de ópera cumbia nos muestran una nueva forma de reescritura del mito grecorromano, pero esta vez no a través de la adaptación o la traducción sino por medio de un proceso de reelaboración literaria plenamente barroco, en el que se confunden en un todo heterogéneo y caótico la cumbia, el reggaetón, el *spanglish*, la poesía gauchesca rioplatense, el cancionero patriótico argentino, la lírica renacentista de Petrarca, la poesía del siglo de Oro español y, por supuesto, el mito homérico:

---

3 *Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur: / Sed quamvis mitem metuit contingere primo: / mox adit et flores ad candida porrigit ora. / Gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas, / oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt.* (Ov., *Met.*, 2: 859-864). «Se maravilla la hija de Agénor de que sea tan hermoso, de que no amenace con ataque alguno; pero, con todo lo manso que era, al principio no se atreve a tocarlo. Después se acerca y le ofrece flores en la blanca boca. Se regocija el enamorado y, en tanto llega al placer que tanto espera, le da besos en las manos; y apenas, apenas puede ya aplazar todo lo demás.» (Ruiz de Elvira: 81)

No, de Petrarca y era  
al aura, al laurel.  
A su Laura in the vergel  
le cantaba azul un ala,  
I love you y ajerejé,  
al compás de una vigüela  
ahí se ponía a remembrear  
ella era onda la Gioconda  
and she was, ella re-was  
y no solo como Troya  
[...]  
De gauchos guachos rellena  
está la pampa asesina:  
nobody que los proteja  
y without dog que los ladre  
andan las guaguas sin padre  
como anduvieron before  
los babies de Agamenón. (Cabezón Cámara: 31)

En pocas líneas se superponen diferentes textos, discursos y registros. Las alusiones al ciclo épico troyano («no solo como Troya», «los babies de Agamenón») y a la poesía de Petrarca («al aura», «a su Laura») conviven con citas directas provenientes de diferentes tipos de literatura, como la canción patriótica argentina «Aurora» («azul un ala») o el poema gauchesco *Martín Fierro*, de José Hernández («al compás de una vigüela»). Ciertos giros lingüísticos propios del lenguaje coloquial se encuentran con referencias a la alta cultura («ella era onda la Gioconda»), mientras que algunos refranes populares o argentinismos aparecen en un ficcional *spanglish* traducidos al inglés («ella re-was», «without dog que los ladre»). Se trata, como puede apreciarse, de una forma completamente original de reescribir el mundo clásico, en la que éste se funde en un conjunto de tradiciones, culturas y épocas de lo más diversas para crear un nuevo tipo de lenguaje que trasciende las barreras del tiempo y del espacio. Estos pocos versos representan quizás la más compleja expresión de la estética neobarroca que caracteriza a la novela.

### El nombre *Cleopatra* entre la recepción clásica y el devenir femenino

Martínez Gil (19-20) señala que *La virgen cabeza* representa un devenir *queer* — es decir, una resignificación radical de las categorías «tradicionales» de la diversidad sexual— a través del personaje de Cleopatra, que en diferentes momentos del relato encarna diferentes identidades sexuales y de género con una heterogeneidad que recuerda a la del barroco discursivo-cultural que atraviesa toda la obra. En el comienzo, se la presenta como un niño homosexual, pero que tempranamente reconoce su propia feminidad través de la imitación de un personaje central en la cultura de masas argentina de las décadas de 1980 y 1990, la presentadora televisiva Susana Giménez:

Tenía doce años, todavía se llamaba Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas «por puto del orto» según le explicó al periodista de *Crónica* que tituló «Barbarie homofóbica. Casi mata a su hijo mayor porque «el nene quiere ser como Susana». Fueron a entrevistarla al hospital, la diva se conmovió cuando supo cuánto la adoraba el nene, lo invitó a su



programa y ahí Carlos Guillermo decididamente se transformó en Kleo, todavía en muletas, pero bailando encantada con boas que la diva le puso al cuello. (Cabezón Cámara: 34)

La presentadora —o más bien una versión ficcionalizada de ella— cumple en la novela un rol central como modelo en el devenir femenino de Cleopatra, desde el momento en que ella adopta su nueva identidad. Cuando la protagonista debe transformarse nuevamente, de trabajadora sexual a mística después de la aparición de la Virgen, también adoptará un modelo estético basado en otra figura femenina omnipresente en la cultura de masas argentina, a saber, Eva Perón:

Cleopatra, «Kleo» cuando anunciaba en el rubro 59<sup>4</sup>, antes de que Dios le hablara, adoptó, después de que Dios le habló, un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez, la pasión de su infancia. (Cabezón Cámara 33)

El personaje adopta un tercer modelo de feminidad que, a diferencia de los otros dos, no es explicitado en ningún momento por la narración, pero resulta evidente en la adopción del que será su nombre definitivo. Se trata, por supuesto de Cleopatra, la famosa reina egipcia del siglo I a.C. Pocas figuras de la Antigüedad grecorromana experimentaron procesos tan ricos y complejos de reescritura y resignificación a lo largo del tiempo. Las diferentes recepciones de la figura de la reina Cleopatra, que comenzaron casi en el momento de su muerte y continúan hasta nuestro tiempo, constituyen un tema amplísimo en su extensión, que excede los propósitos de este trabajo<sup>5</sup>. En las siguientes líneas se expondrán los procesos de recepción que permiten, partiendo de la figura histórica, llegar hasta la Cleopatra de *La virgen cabeza*. Como señala Daugherty (2), los medios de comunicación de masas popularizaron y alteraron la recepción de una reina ptolemaica hasta convertirla en una compleja metáfora de la experiencia femenina en la cultura popular contemporánea. ¿Cómo se llevó adelante un proceso tan complejo?

Cleopatra VII, reina de Egipto que vivió entre el 69 y el 30 a.C., desafió el creciente poder de Roma con su matrimonio con el triunviro romano Marco Antonio, pues planteó la posibilidad de reconstruir un poderoso estado helenístico en el Mediterráneo que uniera Oriente con Occidente. Tras la que sería la última de las guerras civiles de la república romana, Marco Antonio y Cleopatra fueron derrotados en el 31 a. C. por Octavio, el futuro emperador Augusto. La reina se suicidó junto con Antonio poco después y su muerte señaló el primer proceso de reescritura de su figura, marcado por la propaganda del nuevo régimen de Augusto: para esta, Cleopatra era una bárbara disoluta y libertina, que encarnaba un Oriente decadente y afeminado, un personaje monstruoso que había seducido a un ilustre romano para apartarlo de sus deberes y ponerlo en contra de su propia patria (Wyke: 138-39). En pocas palabras, la reina Cleopatra era presentada desde este momento como una verdadera *femme fatale*, como una mujer con capacidad de destruir y corromper a cualquier hombre, por fuerte o virtuoso que fuera. Esta relectura tenía además un claro sentido político: lo que de otra forma hubiera sido una vergonzosa guerra civil entre romanos, entre Octavio y Antonio, podía ser reescrita como

---

4 La expresión «rubro 59» designaba popularmente a los avisos publicitarios con los que las personas dedicadas al trabajo sexual en Argentina ofrecían sus servicios. El nombre remite al número de la sección en que dichos avisos se encontraban en los anuncios clasificados del diario *Clarín* de Buenos Aires.

5 Para un análisis exhaustivo de la recepción de la figura de Cleopatra tanto en época antigua como en la modernidad es fundamental la monografía de Hughes-Hallett.

una guerra patriótica para proteger a Roma de una reina bárbara oriental. Esta es la «Cleopatra» que se encuentra en la literatura romana de época de Augusto, tanto en la famosa *Oda* 1.37 de Horacio<sup>6</sup> como en un conjunto de historiadores contemporáneos cuyos textos se han perdido, como Asinio Polión o Quinto Delio (Daugherty: 4), pero que conocemos por tradición indirecta gracias a los autores que los leyeron, como Floro<sup>7</sup> y, principalmente, Plutarco, autor de una *Vida de Antonio* en el siglo II d.C. Esta visión contribuyó, como señala Wyke (139-43), a la creación de un mito de una victoria del Occidente romano, encarnación de la masculinidad, del orden militar sobre un Oriente feminizado, desordenado y pasional. Gracias a los autores latinos en un primer momento, y a partir del Renacimiento también gracias a Plutarco, la historia de la reina egipcia fascinó a diferentes autores a través de los siglos, pero a partir del drama de Shakespeare *Anthony and Cleopatra*, representado por primera vez hacia 1607, su figura es en cierta medida revalorizada, en tanto se le atribuyen virtudes que no eran recogidas por los autores antiguos. Además, desde ese momento se convierte a la reina egipcia en un personaje dramático por excelencia.

Señala Daugherty (16), que hacia finales del siglo XIX las representaciones contemporáneas de Cleopatra estaban centradas en tres grandes temas: imperialismo, orientalismo y sexualidad. En el discurso colonial de la época, la figura de Cleopatra permitía la articulación del «Oriente» que, a través de la mirada occidental, se convertía en un otro femenino al que someter. En este tono orientalista aparecen las primeras representaciones cinematográficas de la reina egipcia en el período del cine mudo. La más importante de estas —si bien el film se ha perdido a excepción de unos pocos segundos de metraje y algunos fotogramas aislados— fue la de *Cleopatra*, de 1917, dirigida por J. Gordon Edwards y con Theda Bara en el rol protagónico: la reina egipcia es presentada como una hechicera monstruosa, como una *vamp* que seduce a los hombres y se apropia de su voluntad para destruirlos (Wyke 160). Sin embargo, esta imagen cinematográfica no duró mucho tiempo, pues fue rápidamente reemplazada por otra, en la que el centro de atención era la condición de mujer de la reina, en una época en la que los nuevos roles de la mujer en la sociedad y en la fuerza laboral eran un tema de discusión pública (Wyke: 164-68). Las Cleopatras de Hollywood, como la encarnada por Claudette Colbert en el film de 1934 de Cecil B. de Mille, o más recientemente, por Elizabeth Taylor en la versión de Joseph Mankiewicz de 1963, parecían más interesadas en estudiar al personaje como una suerte de paradigma de lo que implicaba ser una mujer con poder. Estas representaciones produjeron un enorme impacto en las audiencias de todo el mundo, transmitiendo la historia de este personaje histórico a través de un nuevo medio de comunicación de enorme popularidad, es decir, creando una

---

6 Hor. *Carm.* 1.37.20-28: «*Daret ut catenis/fatale monstrum. [...] / Ausa et iacentem visere regiam/voltu sereno, fortis et asperas/tractare serpentes, ut atrum/corpore conbiberet venenum*». «Para echar cadenas/al fatídico monstruo [...] / A mirar abatido su palacio/con rostro calmo se atrevió y sin miedo/manipuló las ásperas serpientes/cuyo veneno atroz bebió su cuerpo». La traducción es de Bekes: 210-13.

7 Flor. *Epit.* 2.21.1-2 «*Furor Antonii quatenus per ambitum non poterat interire, luxu et libidine exstinctus est. Quippe cum post Parthos exosus arma in otio ageret, captus amore Cleopatrae quasi bene gestis rebus in regio se sinu reficiebat. Hinc mulier Aegyptia ab ebrio imperatore pretium libidinum Romanum imperium petit; et promisit Antonius, quasi facilius esset Partho Romanus*». «La locura de Antonio que no había podido consumirse por la ambición se extinguió por el lujo y la lujuria, pues, al odiar las armas tras el episodio de los partos, pasaba el tiempo inactivo, atrapado por el amor de Cleopatra, y se reponía en el regazo de la reina como si hubiera obtenido éxito. Por ello, la egipcia, como precio para sus placeres, requirió de un general ebrio el Imperio romano, y Antonio se lo prometió, como si el romano fuese más asequible que el parto». La traducción es de Hinojo Andrés y Moreno Ferrero: 321.

«transmisión mediada» de la figura de Cleopatra, que dio lugar a un nuevo fenómeno de recepción en que pasó a ser un modelo de feminidad excesivo, teatral, que en ocasiones podía rozar lo *camp*.

Sin esta dimensión del fenómeno de recepción mediada de la reina egipcia, es imposible comprender su función en *La virgen cabeza*. Porque la reapropiación de la figura de Cleopatra como símbolo de feminidad excesivo, teatral, con tonos de misterio e incluso de orientalismo no es ajena a la cultura argentina de finales de siglo XX. La presentadora Susana Giménez, que, como hemos visto, es uno de los modelos femeninos de la protagonista de la novela, también cultivó, durante la década de 1990, una peculiar asociación de su figura con la de la reina egipcia, cuyos orígenes sin duda pueden explicarse por la confesa admiración de Giménez por las estrellas de Hollywood de la «época dorada» del cine norteamericano. En 1993, Giménez viajó a Egipto para realizar allí un reportaje fotográfico para la revista argentina *Caras*<sup>8</sup>. En la portada, la presentadora aparece con las pirámides de Giza como fondo y vistiendo un velo negro similar a un *hijab* y con un tocado con el *uraeus*, el símbolo de la cobra presente en las coronas de los antiguos reyes de Egipto, famoso por aparecer en obras de arte como la máscara funeraria del faraón Tutankamón (Shaw y Nicholson: 74-75). El subtítulo plantea abiertamente la identificación: «Hace 20 años que [Susana] quería conocer las pirámides porque siente que en otra vida fue Cleopatra» (Maugeri). En el reportaje, Giménez continúa desarrollando esta idea cuando da sus impresiones sobre Egipto: «Aquí me siento una mujer como todas, no me siento exigida [...] no lo vas a poder creer, pero siento que alguna vez estuve aquí. ¿Habré sido Cleopatra?». Cuando se le pregunta por los sitios que desea visitar, afirma «Lo primero que quiero ver es el lugar por el que caminó Cleopatra. Necesito recuperar lo que sé que alguna vez fui»<sup>9</sup>. Hacia el final de la nota, sin embargo, el reportero debe señalar que todo se trata de un espectáculo bien escenificado: «Susana jugó a ser Cleopatra. Vestida de oro, recostada, se divirtió con poses egipcias, previamente estudiadas» (Maugeri). Es decir, que la presentadora argentina, en la década de 1990, participó activa y conscientemente en una tradición de recepción de la figura de la reina Cleopatra como modelo icónico de feminidad. El impacto que esta comparación tuvo en la cultura de masas en la Argentina del momento generó nuevos procesos de recepción; en este sentido, no constituye ninguna casualidad que, en el universo narrativo de *La virgen cabeza*, la protagonista adopte el nombre «Cleopatra» inmediatamente después de conocer a Susana Giménez. Tanto la presentadora como la antigua reina formaban parte del todo heterogéneo y confuso de la cultura popular argentina de finales del siglo XX (un universo cultural que en muchos sentidos la construcción de la novela aspira a imitar) como modelos de feminidad icónica. Sin embargo, el nombre de la reina egipcia aporta un sentido adicional al devenir *queer* de la protagonista, en tanto que la configura en relación con un personaje que, a lo largo de sus diferentes recepciones, ha representado un mundo femenino, pasional y emotivo que se rebela contra la masculinidad y el militarismo del «orden» romano.

8 Agradezco a Mónica Baravalle y, especialmente, a Juan Luis González por facilitarme una copia del reportaje, aparecido en la edición del 25 de febrero de 1993 de la revista *Caras*.

9 El tono orientalista con que suelen presentarse algunas representaciones contemporáneas de Cleopatra está presente también en esta producción periodística. Así narra el reportero el encuentro de Giménez con la población local: «En cuanto se enfrentó al primer egipcio, Susana se queda paralizada por la audacia de su pregunta: ‘Quisiera comprarla. ¿Me aceptaría a cambio de 500 camellos?’» (Maugeri).

## La apropiación de la Antigüedad como crítica de las elites

En los estudios de recepción clásica se denomina «apropiación» al acto de tomar una imagen o texto antiguo para sancionar de manera explícita o implícita ideas o prácticas posteriores (Hardwick 9). Muchos de los fenómenos más evidentes de apropiación de elementos de la Antigüedad grecorromana fueron llevados a cabo por las esferas dirigentes de las sociedades: cabe recordar la presencia de simbología mitológica en la corte de Luis XIV para fundamentar la ideología absolutista o las comparaciones con las Guerras Púnicas utilizadas por el Reino de Italia a comienzos del siglo XX para justificar sus incursiones coloniales en el norte de África (Wyke: 146). Sin embargo, es posible rastrear también muchos casos de apropiaciones clásicas de personajes subalternos: una de las más ricas tradiciones en este sentido concierne a la figura de Espartaco, el líder de la tercera y última de las rebeliones de esclavos que conmocionaron el sur de Italia entre finales del siglo II a.C. y comienzos del I a.C. Se trata de un personaje relativamente menor en el contexto de los grandes acontecimientos que tenían lugar en su época, pero al mismo tiempo tiene la particularidad de que los escritores e historiadores antiguos registraron una gran cantidad de datos sobre él, algo poco frecuente para un personaje de condición servil. Esto hace suponer que, quizás durante su propia vida, Espartaco habría generado una especie de mitología propia, en la que convivían tanto la propaganda romana del esclavo derrotado y crucificado como la versión opuesta, la del guerrero bravo y hábil líder (Hardwick: 37-40). Desde la época de la Ilustración, el personaje fue reapropiado por pensadores, filósofos y líderes políticos como símbolo de las luchas de liberación contra diferentes tipos de opresión, en los más variados contextos, como el movimiento obrero alemán de comienzos del siglo XX o el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos (Wyke: 72-135). Este proceso de reapropiación del personaje se magnificó desde mediados del siglo pasado con la llegada a la gran pantalla de películas que presentaban al personaje según esta perspectiva de héroe de los oprimidos. La más famosa de ellas fue sin duda *Spartacus*, del año 1960, dirigida por Stanley Kubrick y con Kirk Douglas en el rol protagónico. Este film permitió además que el personaje de Espartaco entrara de lleno en la cultura de masas, y de esta forma surgieran nuevos fenómenos de recepción mediada.

El personaje no podía estar ausente en un relato centrado en una población marginal oprimida como *La virgen cabeza*. Su aparición tiene lugar en un contexto muy particular, a saber, las labores de arqueología que los habitantes de la villa realizan en los terrenos del asentamiento. Allí se desenterran estratos y estratos de «muertos», es decir, de diferentes víctimas de la opresión a lo largo del tiempo y el espacio:

[...] muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas las revoluciones de todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, y muertos indios sin orejas [...] (Cabezón Cámara: 72-73)

En este fragmento se aprecia una vez más la presencia del «barroco miserable» en su versión más funeraria: un heterogéneo conjunto de tumbas de derrotados, oprimidos, víctimas de sistemas de dominación a lo largo de la historia. En la descripción conviven restos de Espartaco con menciones a la Revolución Rusa de 1917, a la represión de Juan Manuel de Rosas en el período de las guerras civiles argentinas de la primera mitad del siglo XIX, o a las campañas de exterminio contra los pueblos originarios. También se aprecia una conjunción de múltiples discursos, como el de la literatura: los «muertos unitarios con una mazorca en el orto» son una clara alusión al cuento «El matadero» de Esteban Echeverría, considerado uno de los textos fundacionales de la literatura argentina.

Debe señalarse, como se aprecia en el fragmento arriba citado, que el barroco de la novela permite la reapropiación de muchos personajes históricos, de diferentes épocas y momentos, a quienes se hace convivir en un caos heterogéneo. Sin embargo, puede encontrarse un elemento en común en las figuras que reivindicar sea a sectores subalternos de las sociedades (Espartaco), bien a aspectos de la existencia humana considerados marginales o inferiores (lo femenino con Cleopatra). En este sentido, no es extraño que uno de estos personajes reapropiados en el relato de *La virgen cabeza* sea Juana de Arco, la joven heroína francesa de la Guerra de los Cien Años, quemada en la hoguera en 1431. Esta aparece en su doble imagen de santa católica (la suya es una de las imágenes de santos que Cleopatra tiene en el santuario que construye en la villa) pero también en su faceta de personaje reapropiado por personas trans:

Cuando me introduje en la ronda de santos de cemento me sorprendió una especie de muñecota con armadura. Daniel confirmó mis sospechas: «Sí, es Juana de Arco», y sí era medio travesti también. (Cabezón Cámara: 58).

En ese universo, la historia de la doncella de Orleans como proto-travesti convive con el mundo grecorromano en un todo atemporal. Pensando en el Dios cristiano, que según la leyenda envió a Juana de Arco para ayudar a los franceses, Qüity reflexiona: «Ni se le cruzó por la cabeza terminar con la guerra de los cien años, parece que estaba divertidísimo, como sus primos los olímpicos con Troya» (Cabezón Cámara: 58).

Las tradiciones literarias o, al menos, textuales, son una de las principales formas de creación del discurso barroco en la novela, pero no son las únicas. Es importante la presencia también de elementos de la cultura material del mundo grecorromano. En su forma más básica, puede aparecer mediante la comparación con elementos escultóricos o arquitectónicos griegos, como por ejemplo una ocasión en que, en el relato de Qüity, un grupo de travestis son comparadas con las cariátides de los templos griegos:

[...] como en una ceremonia funeraria, como momias de colores, los santos avanzaban horizontales sobre las espaldas fornidas de las travestis, cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo. (Cabezón Cámara: 55)

Pero también la presencia del mundo material antiguo puede suscitar reflexiones más profundas sobre los sectores marginados de las sociedades a través de la historia, y sobre la visibilidad de estos sectores en las ciencias históricas. La presencia de un grupo de arqueólogos en la villa de la novela motiva muchos de los pasajes más significativos en este sentido. Cuando estos llegan al asentamiento, según el relato de Qüity, intentan demostrar buenas intenciones para con sus habitantes, pero desatan la furia de Cleopatra:

Que la villa era bastante moderna se veía en los materiales de las casas, dijeron otros, a lo que sensatamente Cleo objetó que no dijeran pelotudeces, que los materiales eran más o menos nuevos porque cada tanto un temporal barría con todo, que la miseria no se hacía con las mismas cosas que el Taj Mahal, que dónde mierda habían visto ellos ruinas de las villas del Imperio romano, que la miseria se pudre, se quema y se vuela [...] (Cabezón Cámara: 70)

En el discurso de Cleopatra no solo se aprecia una vez más la heterogeneidad barroca de unir el mundo de las villas miseria con el imperio romano o la India del siglo XVII, sino también un perfecto ejemplo de la capacidad de la recepción clásica para operar en un doble sentido, en tanto que

no sólo permite reflexionar sobre la sociedad que recibe un elemento de la cultura grecorromana sino que también ofrece nuevas perspectivas, desde la modernidad, para pensar el elemento apropiado, en tanto que cuestiona cuáles son los espacios de las sociedades antiguas que son recordados, debido a su propia capacidad material para sobrevivir en el tiempo, y cuáles son aquellos que por su carácter efímero, humilde, marginado, son olvidados con mayor facilidad.

La novela propone, en la utopía villera organizada por Cleopatra, una solución democrática al problema de la transmisión de los saberes históricos, condicionados, como se ha visto, también por cuestiones de poder. Los arqueólogos, una vez superados los primeros conflictos con los habitantes de la villa, se unen a ellos e incluso comienzan a transmitirles su conocimiento, algo que empodera a la comunidad de una forma que no podría haberlo hecho nunca el tipo de educación que la sociedad habitualmente destina a los sectores marginados:

[...] la nueva comisión histórica se encargó de trabajar con los arqueólogos, que se sintieron felices de poder enseñar su ciencia a la comunidad y la comunidad, encantada de aprender algo que no fuera un curso con salida laboral, salida tan difícil que ni Teseo se la hubiera encontrado nunca al corte y a la confección, a la operación de PC, al bricolage, al tejido, a la nutrición consciente y al resto de las pelotudeces que a nuestros gobernantes les parecía que necesitaban saber los villeros. (Cabezón Cámara: 72)

Más allá del efecto cómico de la comparación con el mito de Teseo y el Minotauro, el pasaje permite pensar en la necesidad de una transmisión más democrática de los saberes y conocimientos relacionados con el pasado. La novela, entonces, no sólo demuestra la capacidad discursiva de las reappropriaciones de figuras o elementos del mundo clásico como una crítica al poder o una reivindicación de los sectores históricamente marginados de la sociedad, sino que también escenifica una alternativa igualitaria a la transmisión de los saberes sobre el pasado histórico (lo que incluye también al pasado grecorromano), en la que comienzan a desaparecer las diferencias entre las elites, representadas aquí por los arqueólogos, y el pueblo llano, representado por los habitantes de la villa.

## Conclusiones

La metodología de los estudios de recepción clásica permite, como se ha visto en el desarrollo de este trabajo, apreciar en toda su complejidad los múltiples sentidos (reescrituras, reappropriaciones, resignificaciones) con los que se presenta la cultura grecorromana en el universo narrativo y discursivo de *La virgen cabeza*. La literatura griega —y romana— de tema mitológico, especialmente los poemas homéricos, cumplen una función central en la construcción del imaginario de los personajes, a través de alusiones, traducciones y otros procedimientos. Como se ha demostrado, no se trata necesariamente de una simple dependencia del texto clásico, porque cada reescritura aporta nuevos sentidos. Los mecanismos de recepción clásica intermediales son fundamentales para comprender cuestiones como el nombre de la protagonista, pero remiten además a cuestiones más complejas como ciertas formas no tradicionales de comprender el género o la sexualidad a través de modelos grecorromanos. Finalmente, se ha visto también cómo la reappropriación de personajes o elementos del mundo clásico, que muchas veces remite a realidades materiales y no literarias, permite también configurar un discurso crítico contra el poder y en defensa de los sectores marginados y tradicionalmente excluidos de las sociedades. Esto demuestra no sólo el potencial creativo del «barroco miserable» de *La virgen cabeza* como forma de representación de realidades habitualmente poco representadas, sino

también de la vigencia y la capacidad para ofrecer nuevas lecturas que tiene el mundo grecorromano en un espacio y un tiempo en apariencia tan lejanos como puede ser la Argentina de las primeras décadas del siglo XXI.

### Referencias bibliográficas

- BEKES, Alejandro (2005). *Horacio. Odas*. Losada.
- BERKINS, Lohana (2007). «Travestis: una identidad política». *Emisférica*, vol. 4, n.º 2, [https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/lohana-berkins.html#\\_edn1](https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/lohana-berkins.html#_edn1).
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009). *La Virgen Cabeza*. Eterna Cadencia Editora.
- DAUGHERTY, Gregory N. (2022). *The Reception of Cleopatra in the Age of Mass Media*. Bloomsbury Academic.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2004). *Homero. Odisea*. Alianza Editorial.
- HARDWICK, Lorna (2003). *Reception Studies*. Oxford University Press.
- HARDWICK, Lorna y Christopher STRAY (eds.) (2008). *A Companion to Classical Receptions*. Wiley.
- HINOJO ANDRÉS, Gregorio, e Isabel MORENO FERRERO (2000). *Floro. Epítome de la historia de Tito Livio*. Gredos.
- HUGHES-HALLETT, Lucy (1990). *Cleopatra. Histories, Dreams and Distortions*. Harper & Row Publishers.
- MARTÍNEZ GIL, Juan (2018). «El devenir *queer* de Cleopatra en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara». *Clepsydra. Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n.º 17, pp. 11-26.
- MAUGERI, Héctor (1993). «Susana en Egipto». *Caras*, vol. XVI, n.º 580, 25 de febrero.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio y Alfonso MARTÍNEZ Díez (1978). *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Gredos.
- PERLONGHER, Néstor (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Editado por Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Colihue.
- POURCQ, Maarten de, et al. (eds.) (2020). *Framing Classical Reception Studies: Different Perspectives on a Developing Field*. Brill.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1988). *P. Ovidio Nasón. Metamorfosis. Libros I-V*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SHAW, Ian, y Paul T. NICHOLSON (2002). *The British Museum Dictionary of Ancient Egypt*. American University in Cairo Press.
- WYKE, Maria (1997). *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. Routledge.