

Libros de Cátedra

# Mujeres como palabras

Introducción a la perspectiva de género

María Grazia Mainero

**C**  
colegios



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# MUJERES COMO PALABRAS

## INTRODUCCIÓN A LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

*María Grazia Mainero*



2015

A mi hija Allegra, por las  
horas robadas al juego.

Al Liceo, el colegio en el que me formé y  
hoy me abre sus puertas para enseñar.

A Cristina Featherston, por su confianza y sus contagiosas ganas de hacer  
siempre.

*Nada consuela más al novelista que descubrir lecturas que no se le hubieran ocurrido y que los lectores le sugieren.*

Umberto Eco

# ÍNDICE

Presentación .....	6
Prólogo .....	7
Anahí Mallol .....	10
Introducción.....	14
Capítulo I: La mujer y sus representaciones sociales .....	22
Capítulo II: La transgresión .....	57
Capítulo III: Las relaciones de poder.....	84
A modo de conclusión .....	113
Bibliografía .....	115
La autora .....	118

# PRESENTACIÓN

Este libro de cátedra nace como resultado de un proyecto pedagógico destinado a integrar las cuestiones teóricas que atraviesan los estudios de género con los contenidos curriculares de la asignatura Lengua y Literatura V del Liceo “V́ctor Mercante” de la Universidad Nacional de La Plata. El programa de la materia brinda la posibilidad de recorrer textos pertenecientes a distintas tramas discursivas desde diversos enfoques, respetando siempre el doble criterio –temático y cronológico– que lo articula. Contempla, además, el concepto de aprendizaje expresado en el proyecto curricular de la institución que subraya “el valor que se adjudica al proceso y no sólo al producto del mismo, que se lo considera una construcción y no una copia o reproducción, que se trata de un fenómeno de carácter social y no individual, que nunca se parte de un punto cero sino que todo aprendizaje se basa en el anterior, que los contenidos determinan gran parte del proceso y que se torna imprescindible la intervención intencionada del educador”.<sup>1</sup>

La pluralidad de capas de sentido de un texto literario, la variedad de ejes desde los cuales puede ser abordado y la diversidad de paradigmas críticos a partir de los cuales pueden enfocarse dichos ejes, permiten su adecuación didáctico – metodológica a los intereses y capacidades de los alumnos. De esta manera, el estudiante podrá profundizar, en forma progresiva, cuestiones de teoría y análisis del texto literario que le permitirán apreciar a la literatura como un discurso cuya singular dimensión estética lo diferencia radicalmente de otros discursos sociales pero que, paradójicamente, lo convierten en el lugar de diálogo con algunos de ellos, tales como el discurso histórico, el filosófico, el antropológico, el psicológico, el artístico, favoreciendo la transdisciplinariedad.

Las obras que integran el programa constituyen textos claves y modélicos de la Antigüedad Clásica, el Renacimiento, el Barroco y el siglo XX, enfocados temáticamente desde los arquetipos mítico e histórico. El propósito es que

<sup>1</sup> Proyecto curricular del Liceo “V́ctor Mercante”, Universidad Nacional de La Plata.

tanto docentes como alumnos encuentren en este libro de cátedra, un enfoque integral del programa de la asignatura desde otra perspectiva –la de género– que a su vez facilite profundizar cuestiones teóricas y de análisis del texto literario.

La sistematización planteada por el libro permite, a partir de un marco teórico acorde con el nivel de formación del alumno de quinto año de la ESS, la introducción en la problemática del personaje femenino, reflexionando acerca de la representación de la mujer en diferentes momentos y contextos culturales. Asimismo, intenta promover una mirada crítica sobre el rol de la mujer, de manera tal de construir los cimientos para futuros cuestionamientos teóricos.

En este marco, la propuesta consiste en surcar el programa anclando en los personajes femeninos de las obras que lo componen, como una alternativa más de abordaje de los ejes temáticos propuestos en cada unidad. La idea es superponer una lectura de género que atraviese todos los textos del programa. Es decir, guiar al alumno en su aproximación a la obra desde otra mirada, que *no invisibilice* lo femenino frente a personajes masculinos de tanto peso simbólico y tan universalmente reconocidos.

Teniendo en cuenta que la asignatura pertenece al penúltimo año de la ESS, creemos que el estudiante “debe afinar su competencia literaria para relacionar la obra, su contexto de origen y las sucesivas lecturas que han enriquecido el texto a través de los diferentes contextos de recepción. Estas nociones tienen un carácter metaliterario: establecen una periodización (teniendo en cuenta el tiempo y sus contextos históricos), así como también relaciones intertextuales (en la reformulación interminable de las variaciones de las diferentes lecturas) y aluden a la formulación del canon”.<sup>2</sup>

Como encuadre metodológico aspiramos, en forma general, a que el alumno construya los conocimientos desde la motivación, evitando partir de exposiciones informativas. Es así que una vez realizadas las lecturas correspondientes, el docente actuará como propiciador de indagaciones y búsquedas que favorezcan el razonamiento dialéctico focalizado en aspectos

<sup>2</sup> Fundamentación del marco teórico de la asignatura Lengua y Literatura. Departamento de Lengua y Literatura, “Liceo Víctor Mercante”, Universidad Nacional de La Plata.

medulares de la asignatura, para fortalecer la apropiación independiente de nuevos conocimientos.

La idea no es ahondar en planteos teóricos sino que el alumno, a partir de la lectura del texto literario, analice el rol de la mujer en los distintos contextos históricos y culturales, de manera tal que construya los cimientos para futuros cuestionamientos teóricos (nuevas concepciones sobre sexo y género<sup>3</sup>, relaciones sociales de poder, crítica política, psicoanalítica, entre otros).

Es interesante que el estudiante advierta el poder y la fuerza de las representaciones sociales como mecanismos de producción de sentido, que permiten que los sujetos sociales se construyan, deconstruyan y reconstruyan el mundo en que viven y para el cual buscan sentido.

En las sociedades patriarcales, las mujeres han sido tradicionalmente representadas de manera “falsa y misógina” (Eagleton, 1996). La dificultad de expresarse a sí mismas verdaderamente, las ha hecho sentir invisibles o marginales en una cultura dominada por el hombre.

Parte de la lucha del feminismo ha sido apoyar a las mujeres en la creación de imágenes de ellas mismas nuevas y válidas y de una representación más auténtica de lo que significa ser mujer.

Finalmente, desde una perspectiva metodológica, queremos señalar que para llevar a cabo esta propuesta es necesario que el alumno la conozca desde el primer día de clases, como una mirada complementaria a los ejes temáticos propuestos por el programa. Esto le permitirá, durante el proceso de abordaje de los textos, reflexionar sobre las siguientes cuestiones, vinculándolas a los personajes femeninos de las obras:

- *La mujer y sus representaciones sociales*
- *La transgresión*
- *Las relaciones de poder*

El sucinto marco de referencia que se presenta a continuación, no pretende profundizar en los aspectos propuestos sino que simplemente aspira a que el

<sup>3</sup> Lamas, Marta (comp.) (1997). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.



alumno ensaye un primer acercamiento a la problemática del personaje femenino, teniendo en cuenta los contextos de producción de las obras. Esto sin perder de vista que, en la particular instancia educativa en que se encuentran, el análisis del texto literario debe privilegiarse por sobre los de índole crítica.

Es así que el abordaje de obras tales como *Ilíada*, *Odisea*, *Antígona*, *Medea*, *Hamlet*, *Macbeth* y *El Quijote*, por citar solo algunas del programa, permite desde esta perspectiva, una lectura actualizada, acortando las distancias que las separan del estudiante actual de la escuela media.

Sin duda, este enfoque propiciará el surgimiento de las problemáticas relacionadas con sus propias experiencias como individuos condicionados socialmente por lo preestablecido para su género. Así, los alumnos compartirán sus vivencias en la construcción de sus identidades de género a partir de la discusión de los textos literarios canónicos y del comentario de experiencias sociales contemporáneas. Esto, sin duda, promoverá una reflexión crítica acerca de lo que significa ser varón y ser mujer en la sociedad argentina actual y permitirá situarse como sujeto en el marco de una micropolítica de autodefinición.

# PRÓLOGO

Cada época, corriente estética, pensamiento filosófico, enfoque teórico o epistémico, ha dado su definición, más o menos acertada, de la literatura o de *lo literario*, y ninguno ha logrado dar con el núcleo inmodificable de una materia que se transforma sin cesar. Sin embargo, un centro permanece incólume: lo literario radica en los textos. Textos que perduran a lo largo del tiempo, canónicos por lo tanto, y cuya centralidad cultural se debe no solo a una transmisión hermenéuticamente pautada por las instituciones de la literatura, sino también, como ya lo señalara Mukarovsky, a la capacidad de determinados textos para concentrar en su artefacto lingüístico una cantidad sorprendente de lecturas, problemas éticos, estéticos, filosóficos, experiencias, formas de ver el mundo.

Este libro se escribe frente a un doble desafío: por un lado, cómo transmitir esa densidad semántica de los grandes textos hacia lectores muy jóvenes, sin hacer recaer sobre ellos el simple argumento de la autoridad de la tradición como respaldo epistemológico de su valor; por otro, cómo dar cuenta de las nuevas perspectivas teóricas que se han desplegado en el siglo XX y han desarrollado nuevas formas de leer.

Fiel a la idea de que ese extenso campo que se ha abierto, campo polémico y transdisciplinario –llamado muchas veces “teoría” a secas– ha realizado importantes aportes al pensamiento de la cultura y de la literatura, Mainero desarrolla un método didáctico en torno a algunas de sus vertientes más destacadas, para articular una lectura, a la vez precisa y novedosa, de grandes obras canónicas.

En la introducción, pasa revista de manera detallada y rigurosa a algunas de las corrientes principales de los estudios de género, presenta sus conceptos clave y los pone en relación con las cuestiones teóricas más urgentes. En los capítulos siguientes enfatiza en las consideraciones más concretas en torno a las mujeres como sujetos sociales en relación con la representación que los hombres y que, más recientemente, ellas mismas han hecho de sí. A lo largo del texto se puede percibir cómo lo que se configura no es una idea de

evolución o progresión, sino la constatación de elementos potenciales de nueva representación y transgresión, elementos de prueba de las subjetividades experimentales propuestas por los textos literarios, en los distintos contextos y las distintas épocas, lo que permite la lectura final, original y productiva, de las relaciones diferenciales de las mujeres con el poder y los poderes.

Este libro recorre entonces los postulados centrales de la teoría de género, tanto como las discusiones, de corte foucaultiano, en torno a las construcciones de poder y las instituciones, para leer a figuras como Briseida, en *Iliada*, Antígona, en la tragedia de Sófocles, Medea, Ofelia en el *Hamlet* de Shakespeare, lady Macbeth, Marcela en el *Quijote*, Clitemnestra, en “Clitemnestra o el crimen” de Marguerite Yourcenar entre otras. Estas obras son textos a la vez claves y modélicos de momentos importantísimos en la formación de la cultura Occidental: la Antigüedad Clásica, el Renacimiento, el Barroco, el siglo XX. Su análisis da lugar a una visión articulada que permite un recorrido histórico imprescindible para la comprensión contextual de la literatura como hecho estético y de cultura, es decir, una visión de conjunto de la evolución literaria con la debida consideración de la problemática estética y de género, a la vez que no oblitera la singularidad de cada período histórico ni aún de cada obra particular.

El acierto es doble y no deja de dar sus frutos: en primer lugar, porque vuelve legibles, es decir, acerca a la sensibilidad contemporánea, y por lo tanto al mundo de los lectores, y de los alumnos de la escuela secundaria, textos fundantes de nuestra cultura; pero también porque el modo en que Mainero ha articulado el trabajo sobre la teoría, el modo en que ha reseñado los conceptos fundamentales, y el trabajo minucioso en el recorte de las citas de amplios autores, permitirá extrapolar su método a otros textos.

De este modo el presente libro resulta no solo doblemente útil, sino que realiza lo que la teoría misma se propone: abrir preguntas, admitir nuevas propuestas que permitan desarrollar el juicio crítico, poner en crisis las lecturas estatuidas, actualizar la tradición en relación con los temas y las preocupaciones contemporáneas. De este modo, por su funcionamiento mismo, la cultura se manifiesta no solo como algo vivo, sino como algo de lo cual todos formamos parte, en tanto seres humanos lanzados a la cadena de

las interpretaciones y reinterpretaciones del mundo que nos da sentido y al que resemantizamos sin cesar.

Son tres los ejes elegidos para provocar estas reflexiones, articulados con los diversos personajes femeninos que aparecen en las obras: las representaciones sociales de la mujer (variables a través de los tiempos y las culturas y los géneros literarios), las transgresiones que los personajes femeninos encarnan a esas representaciones y mandatos vivenciados como sumamente restrictivos, y los modos en que estos personajes se sitúan con respecto a las relaciones de poder no sólo entre los géneros sino con las instituciones del estado. Este recorte –que no es cronológico ni localizado, sino transversal– permite un trabajo con el corpus que no cesa de expandirse y abrir nuevas lecturas y posibilidades: los ejes se entrecruzan, cuestionan o complementan. Por medio de este procedimiento de investigación y exposición –y por la evaluación conjunta de los ítems considerados, con especial atención en el análisis de los textos literarios y en el desarrollo de puntos de vista críticos– esta metodología específica permite desarrollar y poner en práctica el modo en que definía Barthes lo específico de la enseñanza de la literatura, esto es: “poner en escena el saber de los signos” (1992, “Literatura/Enseñanza”).

Si para Deleuze a la paideia de la filosofía le corresponde precisamente estudiar a los filósofos del pasado para mostrar lo que aún hay de novedoso en ellos, otro tanto se le puede adjudicar como tarea a la paideia de la literatura en nuestros días, de modo que de los estratos de significaciones codificadas y estereotipadas puedan surgir desplazamientos, nuevas conexiones, líneas de fractura, reagrupaciones. De este modo se va configurando no una “lectura” sino un “modo de leer” que es un modo de pensar también el lugar de la literatura entre los discursos sociales. Las citas de los textos teóricos y literarios, cuidadosamente elegidas, dan cuenta también de esta urdimbre: no funcionan como puntos de llegada que respaldaran una hipótesis, sino como sitios de partida de una reflexión.

Por medio de esta modalidad de análisis de los textos literarios y de intercambio de puntos de vista críticos, que suscitará sin duda la intervención activa y polémica de los estudiantes, se podrá arribar también a la transmisión de otros valores culturales, tales como el respeto, la tolerancia, la aceptación de las diferencias, y el pluralismo de las opiniones. Como afirma Wayne Booth

en *Pluralismo en el aula* (1992): “Mediante el diálogo genuino entre los miembros de la clase acerca del texto que nos sirve de objeto de estudio deberíamos tratar siempre de determinar qué significados y experiencias adquieren sentido –una pluralidad de sentidos- en esta conversación compartida por todos, aquí, en esta clase”.

Así, lo que este libro pone en funcionamiento es una didáctica en acto. Los lectores podrán no solo ponerse al tanto de ciertos contenidos, actualizar una perspectiva teórica, o asomarse a nuevas interpretaciones de obras canónicas, sino además observar una metodología de los estudios literarios en proceso, en su devenir. Y no será esta la menos interesante de sus enseñanzas aunque se lleve las palmas el hecho de lograr convertir en algo próximo a nuestra sensibilidad contemporánea a las grandes cumbres de la literatura del canon occidental, al restituirles a estas mujeres de papel su individualidad y su densidad semántica y simbólica, es decir, sus palabras.

Dra. Anahí Mallo

Universidad Nacional La Plata  
Investigadora de Carrera –  
CONICET

Miembro de la Asociación Argentina de Literaturas  
Comparadas  
La Plata, marzo de 2015

# INTRODUCCIÓN:

## EL SUJETO EN LA ESCRITURA DE LAS MUJERES

### Lingüística, poética, retórica

La relación crítica del feminismo con los discursos del marxismo y del psicoanálisis y, con posterioridad, de la deconstrucción, permite diseñar un mapa complejo de las diversas corrientes en que se han expandido los estudios de la mujer. En primer término, se pueden reconocer dos tendencias principales de pensamiento, que se diferencian por tradición intelectual antes que por país de origen: la angloamericana y la francesa. Aunque cada una posee sus métodos, principios y política propios, las alienta el imperativo de exponer las prácticas sexistas para erradicarlas, demostrando que ningún análisis o discurso crítico, teórico o artístico puede ser neutral. El mismo deseo de lucha orientada hacia un cambio político y social que busca extenderse al dominio general de la cultura es lo que las une.

Dentro de la corriente angloamericana, y teniendo en cuenta los trabajos más sobresalientes a partir del surgimiento del feminismo como fuerza política en la década del 60, sobresalen las elaboraciones teórico-críticas de Kate Millet, Mary Ellmann, Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Annette Kolodny, y Myra Jehlen<sup>1</sup>. Un rápido recorrido por los trabajos de estas autoras permite comprobar la existencia de una línea común, con críticas, correcciones y algunos retrocesos, que no deja de perfilar un avance importante en las formulaciones teóricas feministas, corriendo en paralelo a una toma de

<sup>1</sup> Millet, K. (1977). *Sexual Politics*, Londres: Virago; Ellmann, M. (1968). *Thinking About Women*, Nueva York: Harcourt; Showalter, E. (1997). *A Literature of Their Own*, Princeton: Princeton University Press; Jacobus, M. (ed.) (1979). "Towards a feminist poetics", en *Women Writing and Writing About Women*, Londres: Croom Helm; Gilbert y Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press; Kolodny, A. (1975). "Some notes on defining a 'feminist literary criticism'", en *Critical Inquiry*, 2, 1; Jehlen, M. (1981). "Archimedes and the paradox of feminist criticism", en *Signs*, 6, 4; Millet, K. (1975). *Política Sexual*, México: Aguilar.

conciencia cada vez más lúcida y activa de las consecuencias políticas de los postulados teóricos.

La crítica feminista de los productos culturales se desplaza así desde un posicionamiento exterior a las obras que las analiza en términos de "imágenes de mujer", es decir, búsqueda de estereotipos femeninos en las obras literarias o filosóficas escritas por hombres<sup>2</sup>, hacia un posicionamiento que abarca la literatura de mujeres y las mujeres en la literatura<sup>3</sup>.

Finalmente, y apoyada en análisis lingüísticos –en su mayoría de corte pragmatista-comunicacional o más estrictamente sociolingüístico con base antropológica<sup>4</sup>– la crítica feminista ingresa en un fase de activismo político discursivo y comienza a interrogarse por un posicionamiento en el lenguaje, la búsqueda de una retórica propia no sistemática, no normativa y no excluyente.

Este itinerario de desplazamientos teóricos puede correlacionarse a su vez con un corrimiento paralelo de cuestionamientos estéticos. Porque si bien el estudio de las imágenes de la mujer constituye un momento insoslayable de la crítica feminista y se halla en la base misma del programa político como mecanismo privilegiado de despojamiento del velo ideológico que naturaliza lo culturalmente construido como mujer, no puede despegarse de una concepción del texto en cierto sentido anacrónica.

Aunque se busca el distanciamiento teórico con respecto al discurso falocéntrico de dominación, se opera todavía bajo los criterios estéticos machistas, ya sea los del imperativo realista-naturalista del marxismo, ya sea

<sup>2</sup> El ejemplo típico de esta modalidad crítica está constituido por el texto ya citado de Mary Ellmann.

<sup>3</sup> Por ejemplo, la compilación de Mary Jacobus (1979). *Women Writing and Writing about Women*, Londres: Croom Helm.

<sup>4</sup> Estos análisis pretenden investigar la existencia o no de un modo de hablar, socio o sexolectal, tal vez también subcultural, específico de las mujeres por oposición a la lengua 'normal' de la cultura dominante masculina. Recurre por lo general a estadísticas que provocan discusiones metodológicas entre los especialistas. En todo caso, ha quedado en claro que también en este campo, como en el resto de las teorizaciones feministas durante las décadas del setenta y el ochenta, los resultados solo son válidos para las mujeres blancas de clase media de países centrales. Por ejemplo, Kramarae, C. (1981). *Women and Men Speaking. Frameworks for Analysis*, Rowley, Mass, Newbury House; Pearson, Turner y Todd-Mancillas (1993). *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós.

los del formalismo estetizante del *New Criticism*. De este modo su principal problema es la radical contradicción entre la política feminista y la estética machista.

Por otra parte, si bien se considera como estrategia básica la lectura a contrapelo de los textos de autores masculinos y se ejerce la sospecha como punto de partida de la lectura de las obras e interpretaciones de los autores de sexo masculino, en el caso de la literatura de mujeres se considera a la autora como el elemento que dota al texto de un único y auténtico significado. La autoridad del que escribe, fuertemente cuestionada en el caso de los escritores varones en que se rechaza la posición jerárquica de autor como clave última del sentido y se destruye la imagen común del lector como receptor pasivo ("femenino") de un discurso de autor, no se cuestiona en el caso de las autoras mujeres en que se toma a la escritora como fuente, origen y significado del texto. Se reconduce, entonces, el problema de la lectura y la interpretación hacia consideraciones biográficas al mismo tiempo que se hace resurgir la importancia de la intencionalidad del artista, concepciones que ya habían demostrado sus limitaciones en tanto alejaban el análisis de lo específicamente literario hacia los dominios histórico y psicológico<sup>5</sup>.

Con Annette Kolodny, la tarea principal de la crítica feminista será examinar la validez de nuestros juicios estéticos. No se trata de reemplazar un canon patriarcal por otro diferente pero igualmente autoritario sino de preguntarse a qué fines sirven los juicios estéticos y qué posiciones o posturas ideológicas ayudan a perpetuar. Si lo que la crítica feminista cuestiona, en primer lugar, es el mito de la neutralidad intelectual (baluarte del *New Criticism* americano), el principio del desenmascaramiento debe aplicarse a todo discurso o producto cultural, independientemente del sexo/género del autor y de sus proclamadas intenciones.

Habrá que desplazarse, también, desde una ideología de la literatura como reflejo pasivo de elementos empíricos y extraliterarios pasibles de ser transparentados por un lenguaje, un género o una intencionalidad

<sup>5</sup> Este es justamente el punto desde el cual parten las teorizaciones del Formalismo Ruso, la primera corriente importante de teoría literaria de este siglo, en su delimitación de un objeto de estudio específico a la constitución de una ciencia de la literatura apartada de otros dominios y disciplinas.



comunicativa. Desde la idea de un texto excesivamente sobredeterminado por una voluntad autónoma, un sujeto previo a la palabra y que se expresa a través de ella. Desde la concepción de un sujeto y un lenguaje pasivos que operarían como meros receptores del contexto socio-histórico (ideológico), hacia una integración de elementos diversos que permitan leer, también, aquellos textos en los que un individuo (hombre o mujer) dejan de presentarse como origen trascendental del lenguaje y la experiencia.

Por eso, la búsqueda y delimitación de un objeto de estudio, de una metodología y de una política es también para las feministas, la búsqueda de un estilo. Ir contra el autoritarismo del discurso masculino significará, entonces, para algunas de ellas renegar de una consistencia interna de sistema acabado, característica de los discursos dominantes marxista y psicoanalítico, vistos ahora como bloques opresivos, y diseñar un campo feminista antiautoritario y diversificado, que proponga estrategias móviles como la alternancia de recursos retóricos, la mezcla de géneros literarios, y el rescate de figuras limítrofes como la paradoja, la ironía, la inversión, con el fin de asaltar y revisar, destruir y reconstruir lo heredado de la literatura masculina.

### **Teoría y feminismo francés**

El movimiento del nuevo feminismo, que se desarrolla en Francia después de la revuelta de Mayo del 68, posee características especiales que responden a tradiciones intelectuales-políticas muy poderosas y diversas de las consideradas anteriormente. Los ideales de emancipación, que alientan detrás de las teorizaciones sobre la mujer, rozarán los bordes de un proyecto de cambio general de la sociedad amparado en el corte filosófico marxista, o bien, diseñarán una liberación que busque ser, sobre todo, una liberación sexual.

Si la primera rama continúa la línea existencial marcada por Simone de Beauvoir (1972), quien ya había comprendido –con posterioridad a *El segundo sexo*– la necesidad de luchar por la situación de la mujer, antes inclusive, que los sueños de socialismo se hicieran realidad; la segunda se constituye en abierta oposición a este feminismo existencialista y su deseo liberal de igualdad

entre hombres y mujeres. La nueva generación de teóricas feministas francesas pone un énfasis especial en el concepto de diferencia.

En lugar de realizar una lectura crítica de Freud que permita desenmascarar su falocentrismo, al modo del feminismo norteamericano de los '60, toman al psicoanálisis como punto de partida para propiciar teorías emancipadoras sobre lo individual y un camino para el análisis de procesos inconscientes, elementos que consideran de fundamental importancia para el análisis de la opresión de la mujer en nuestras sociedades.

Este es el carácter que reviste, por ejemplo, el concepto de *écriture féminine* desarrollado por Hélène Cixous (*La jeune née*, 1975), quien pretende abarcar las relaciones existentes entre mujer, feminidad, feminismo y producción literaria. Ampliar el campo de significación por medio de una escritura o textualidad que exponga la *différance* como estrategia discursiva, permite reconocer las posibilidades de la libre combinación de significantes y abre una salida a la prisión del lenguaje machista. Los textos femeninos son así para Cixous, los que tratan de la diferencia, los que luchan contra la lógica falocéntrica dominante rompiendo las limitaciones de las oposiciones binarias.

Cuando se deja de considerar al signo lingüístico como un elemento que adquiere su significación por oposición con otro signo del sistema de valor contrario y se lo entiende como un elemento que se define por su diferencia con respecto a todos los demás signos de ese sistema, se está pasando de una concepción lingüística oposicional, binaria y jerarquizante, a una posición que reivindica la multiplicidad y heterogeneidad de las posibilidades contenidas en el lenguaje<sup>6</sup>.

Por eso, para Cixous “escribir es trabajar en lo intermedio, inspeccionar el proceso de lo mismo y de lo otro” (1975), es un fluir incesante de intercambio de un sujeto a otro. Mientras los sistemas de valores masculinos están estructurados según una economía de lo propio, un énfasis en la identidad, la

<sup>6</sup> Tal como lo explica Jonathan Culler (1992). "La secuencia fónica *bat* es un significante porque se contrasta con *pat*, *mat*, *bad*, *bet*, etc. El ruido que está 'presente' cuando alguien dice *bat* se encuentra poblado por las huellas de formas que no se expresan, y puede operar como significante solo en tanto que consiste en esas huellas. [...] lo que se supone presente es siempre complejo y diferencial, marcado por una diferencia, no producto de diferencias". *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, p. 88.

clasificación, la sistematización y la jerarquización, lo característico de la mujer es su capacidad de desposeerse, contradecirse, cambiar, dar. Escribir es siempre un acto en el que habla un sujeto femenino plural que, mediante la lectura y la escritura se sustrae al tiempo y regresa a las aguas de la comunión con la madre, con su voz como fuente y origen del eco infantil que sostiene los textos escritos por mujeres.

La teoría de la escritura y de la feminidad de Cixous se vuelve entonces – desde su inevitable biologismo, procedente de una lectura no lo suficientemente crítica del psicoanálisis– una poética y una visión utópicas de la creatividad femenina en una soñada sociedad no opresora y no sexista. Su énfasis en lo imaginario puede leerse como una posibilidad ideal inspiradora, o como una evasión de la realidad social dominante, cuyas desigualdades no logra explicar, ni siquiera rozar con su visión de las mujeres más como arquetipos mitológicos que como seres sociales.

Lo que persiste es la apertura de un nuevo campo de reflexión para la investigación feminista, al proponer una vinculación de la sexualidad con el hecho textual, vinculación que subyace a más de una poética desde la vanguardia.

Luce Irigaray (*Speculum. Espéculo de la otra mujer*, 1978) también postula – al correr de una crítica deconstructiva y filosófica– algunos modos posibles de estrategias discursivas femeninas. Por un lado, sostiene a lo largo de todo *Espéculo*, un estilo extremadamente racional que busca derrocar los pilares de la filosofía occidental masculina. Recorre así, en su itinerario desde Plotino hasta Freud, con un modo de crítica que consiste en mimetizar el discurso que trata y subvertirlo, justamente, por el exceso que subyace a la pantomima. Lo que propone, desde su propia práctica discursiva, es el recurso a figuras de la inversión, la paradoja, o la hipérbole, la ironía. Porque según Irigaray, la lógica del discurso falocéntrico es tal que sólo permite a la mujer, la silenciosa, tres opciones igualmente destructivas: la permanencia en el silencio, que deja fluir la pasividad del ser dicho o enunciado, del dejarse (no) representar como lado negativo e invisible, fruto de la especula(riza)ción narcisista del sujeto masculino que contempla su sexo frente al espejo; la murmuración de cosas incomprensibles, porque cualquier balbuceo que salga fuera de la lógica de la

igualdad será por definición incomprensible para el discurso machista; o la representación de sí misma como hombre menor, defectuoso, castrado.

Sin embargo, propone otro modelo, el del éxtasis místico, paradójico en sus consecuencias para la política del feminismo, ya que su espacio de placer se abre a partir de la negación del sujeto por fusión total con el objeto de contemplación. Irigaray lee este borramiento como posibilidad de apertura en la medida en que atenta contra la oposición binaria sujeto-objeto y como camino de comunicación elegido voluntariamente. Parece olvidar que el género discursivo empleado en general por los místicos es el del discurso amoroso, que ha sido históricamente –por lo menos desde el romanticismo y, tal vez, desde antes– el modo de lo religioso y la trascendencia limitada adjudicada a la mujer: el amor por Dios, el hombre, la ley.

El problema de las estrategias defendidas por Luce Irigaray es, entonces, el de la dificultad de definición de un posicionamiento político consciente de sus efectos. A veces, la mujer que imita el discurso del varón es, sencillamente, una mujer que habla como un hombre, como señala Toril Moi, y aquella que busca su placer por medio del éxtasis, olvida su posición fundamental de sujeto en busca de una desintegración de sus límites. Por eso, el contexto político de las estrategias de la imitación y de la refundición se vuelve decisivo.

Por otra parte, el placer descentrado de la mujer en relación con el lenguaje, se presenta como una simple consecuencia de su constitución física a partir del establecimiento de una analogía entre la psicología de la mujer y la morfología de su cuerpo, en especial, de sus genitales. Así como su sexo no es uno porque sus órganos sexuales están compuestos por muchos elementos, su sexualidad y su escritura son, por tanto, inclusivas, no jerarquizantes y no dicotómicas.

Esta biologización de la concepción de una feminidad en la escritura, conduce a la idea de la existencia de un lenguaje específico de la mujer, le *parler femme* o el habla mujer, fluida, contradictoria, imposible de fijar en una identidad de forma estable, dinámica, simultánea –como el sentido del tacto–, que imposibilita comunicación alguna con los sujetos del sexo masculino. El *parler femme* solo es posible en las mujeres y entre ellas.

Irigaray cae en la tentación de nombrar lo femenino y arriba entonces a una conceptualización que se acerca a la misma metafísica que desenmascara y que quiere evitar.

Esta es, justamente, la trampa de la que más se cuida la teórica búlgara Julia Kristeva. El origen de su modo de pensar es muy diverso en la medida en que el análisis del lenguaje es un punto de partida y no de llegada. La suya es una lingüística, pero también una poética. Porque el objeto principal de este discurrir sobre el lenguaje no debe ya ser para Kristeva la *langue* saussureana (*La révolution du langage poétique*, 1974).

Es necesario volverse entonces hacia el estudio de las estrategias lingüísticas específicas en situaciones concretas derribando, como primer paso, las barreras disciplinarias entre la lingüística, la retórica y la poética con el fin de crear una teoría textual o semiótica que las abarque a todas.

El texto, en tanto complejo activo y lugar de la transposición de los sistemas de signos, debe ser estudiado en su totalidad y en sus expresiones ideológicas, políticas y psicoanalíticas, y en sus relaciones con la sociedad y con otros textos.

Kristeva rechaza, al mismo tiempo, cualquier formulación de una *écriture féminine* o un *parler femme* inherente a la mujer en cuanto tal. Si bien reconoce que es posible descubrir algunas peculiaridades estilísticas y temáticas en obras escritas por diversas mujeres, ello no significa que exista una especificidad invariable del escribir como mujer. Como el sexismo presente en el lenguaje no depende de estructuras concretas internas o de un complot consciente de los hombres en contra de las mujeres sino que es un efecto de las relaciones de poder entre los sexos, que forma parte del contexto de todas las expresiones que se produzcan en una sociedad de ideología machista dominante, estas relaciones de poder no sólo son susceptibles de ser analizadas y desenmascaradas a través de un análisis lingüístico específico sino que también lo son de ser modificadas, en tanto prácticas sociales, por un discurso que enarbole su marginalidad y su heterogeneidad como disparadoras de las estrategias de escritura. En el caso del feminismo se trataría de lo que es marginal para el discurso simbólico machista. Lo femenino se desplaza así desde una esencia a un posicionamiento móvil que permitiría el análisis de situaciones diversas y de sus transformaciones.

# CAPITULO I

## LA MUJER Y SUS REPRESENTACIONES SOCIALES

*...desde utopías de igualdad, en la diferencia.*

*La mujer de la ilusión*

**Ana María Fernández**

Las representaciones sociales son elaboradas. No están dadas sino que son culturalmente construidas. Aquello que creemos real, verdadero o natural está parcialmente conformado por la manera a través de la cual lo representamos.

La cuestión de la representación es política y, como tal, tiene sentido en el contexto histórico y social que la produjo. Cuando se confronta con representaciones de otra cultura y de otra época, su contenido cambia, su sentido se pierde.

El movimiento feminista, surgido en Europa y Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, fue una nueva presencia política que rechazó ciertas formas organizacionales rígidas, a la vez que trató de explicar la condición particular de las mujeres como grupo social oprimido, haciendo un valioso aporte para lograr su transformación.

Aunque el feminismo, en tanto que forma de conocimiento, debería fundamentar su legitimidad en la postulación de la existencia de unos sujetos, las mujeres, definidos por su diferencia sexual respecto a otros sujetos, los hombres, en relación con los cuales se encuentran en desigualdad política, social, económica y cultural, no toma a estas categorías (sujeto, mujer, diferencia sexual, desigualdad) como

evidentes y transparentes en su significado. Muy al contrario, han sido profusamente debatidas.

Podría afirmarse que el feminismo es una teoría sobre la diferencia sexual, sobre sus efectos y sus múltiples contradicciones. Una de las primeras tareas del feminismo ha sido demostrar la falacia de la naturalización de la categoría sexo. Por eso, a partir de las ciencias sociales, se acuñó el término *género*, para distinguir una categoría biológica de una construcción social e histórica. (Carbonell y Torras, 1999: 8)

La interpretación parcial de las mujeres por parte de los hombres –que no alcanzan a comprender lo femenino– ha sido, a través de los siglos, uno de los principales medios para sostener y justificar la subordinación de su posición social (Morris, 1993). Sin embargo, la contracara de esta situación ha sido la complicidad histórica de las mujeres en los mecanismos de la subordinación. En la búsqueda de paridad, el feminismo despertó a la mujer al anhelo colectivo de ser sujetos de su propia historia, de descreer en los beneficios de los pactos tutelados. Al respecto Ana María Fernández, en su libro *La mujer de la ilusión*, afirma:

Entran en crisis los “acuerdos” que legitiman la desigualdad entre hombres y mujeres problematizando los discursos, dispositivos y tecnologías que colaboraron históricamente en la producción de consenso de tal legitimidad.

Se abre un proceso socio-histórico de producción de nueva subjetividad; por lo tanto, se crean condiciones de renegociación de dichos pactos. (Fernández, 1993: 23)

Queda entonces la tarea de “entender cómo se produce y se restringe la categoría de las *mujeres*, sujeto del feminismo, por las mismas estructuras de poder mediante las cuales se busca la emancipación.” (Butler, 1999: 28). En otras palabras, es necesario constituirse como sujeto antes de que pueda articularse una representación propia.

Se podría decir que a partir de Descartes es el tiempo de la filosofía del sujeto. Simultáneamente a la puesta en duda del conocimiento del mundo, el

cogito cartesiano busca certezas no ya en órdenes externos –como podría ser la religión– sino en la interioridad del sujeto, abriéndose así la problemática de la subjetividad. En este horizonte se destacará la figura del individuo, pensado como indiviso, libre y autónomo: “Si las filosofías de la Antigüedad referían sus indagaciones al mundo y sus principios reguladores, las filosofías de la modernidad instituyen su propio modo filosófico, aquel que inaugura las preocupaciones por el sujeto.” (Fernández, 1993: 33)

Cabría señalar que la concepción estamental de la sociedad, por la cual los lugares y las funciones sociales de los individuos eran vistos como su *lugar natural*, de acuerdo con sus privilegios de sangre o de nacimiento, entra en crisis.

En este marco, es posible reflexionar acerca de la visión tan extendida de la mujer como categoría -y no como individuo-, al que socialmente le está destinado *su lugar natural*, traducido en las estructuras transculturales de la feminidad, la maternidad, la sexualidad y hasta de la escritura femenina. Muchas mujeres sienten que “la categoría ‘mujeres’ es normativa y excluyente y que se utiliza manteniendo intactas las dimensiones no marcadas de los privilegios de clase y raciales” (Butler, 1999: 46). Insistir en la coherencia de la categoría de las mujeres niega la multiplicidad de factores de índole cultural, social y político que convergen en la construcción del conjunto concreto de “mujeres”.

El feminismo va a tener que lidiar constantemente con este dilema. Por un lado, establecer a las mujeres como sujeto del feminismo; por otro, no socavar sus propias metas mediante el empleo de prácticas excluyentes en la construcción de la noción de *mujeres* como sujeto de sus constructos teóricos y de sus demandas de representación.

El hecho que la presencia de la mujer en la literatura respondiera a estereotipos femeninos en obras de autores masculinos, ha sido largamente señalado por el feminismo, cuya contribución en el proceso de toma de conciencia respecto a perspectivas limitadas –basadas en el autoritarismo y la manipulación– ha sido significativa. Se hacen necesarios “enfoques transdisciplinarios que des-disciplinen los abordajes teórico- técnicos, y que no reduzcan la compleja problemática de las mujeres sólo a aquello que puede ser pensado desde el enfoque restringido de una disciplina” (Fernández, 1993: 23).



Sin duda, la oposición jerárquica entre varones y mujeres a lo largo de la historia, parece ser la de carácter más permanente. En este contexto el feminismo no es una cuestión aislable, una campaña particular colocada junto a otros proyectos políticos sino una dimensión que cuestiona todas las facetas de la vida personal, social y, desde ya, política. Como dice Diana Fuss en *Leer como una feminista*: “La política es precisamente una categoría evidente en el discurso feminista, la más irreductible e indispensable” (1999: 145).

El mensaje del movimiento feminista interpretado por algunos que lo ven desde fuera, no se reduce a que las mujeres deban gozar de igualdad frente a los hombres, en lo relativo a posición y poder; es un cuestionamiento de esa misma posición y de ese mismo poder. No es que el mundo se encontraría mejor si aumentara la participación femenina; lo que pasa es que sin la “feminización” de la historia humana no es probable que el mundo logre sobrevivir (Eagleton, 1998).

En su libro *La mujer de la ilusión*, Ana María Fernández se pregunta qué es la mujer y llega a la conclusión, tal como lo señala en el título, de que es una ilusión. Una invención social, histórica y colectiva. Así como se construye a la mujer, se produce también al hombre, dupla inseparable, desde donde se reproducen los mitos de lo idéntico y lo diferente para cada sexo:

¿Qué es la Mujer? *La Mujer es una ilusión*. Una invención social compartida y recreada por hombres y mujeres. Una imagen producto del entrecruzamiento de diversos mitos del imaginario social, desde el cual hombres y mujeres –en cada período histórico– intentan dar sentido a sus prácticas y discursos. *Ilusión*, pero de tal potencia que consolida efectos no sólo sobre prácticas y discursos, sino también sobre los procesos materiales de la sociedad. *Ilusión*, pero de tal fuerza que produce realidad: es más real que las mujeres. *Y la Mujer es más real que las mujeres*; hasta tal punto que impide registrar la singularidad de cada una de las mujeres. (Fernández, 1993: 22)

En nuestra cultura, las nociones de varón y mujer se organizan desde una lógica binaria: activo/pasiva, fuerte/débil, racional/emocional, etc., donde la diferencia pierde su especificidad para dar lugar a una jerarquización.

Si nos preguntáramos qué es lo femenino y qué lo masculino, constataríamos que cada época delimita lo propio para cada sexo, en función de sus necesidades pero, como afirma Fernández, desde un lugar ilusorio de naturalidad y atemporalidad, que constituye el punto de anclaje de mitos, ideales, prácticas y discursos en función de los cuales una sociedad construye tanto a la mujer como al hombre.

Lo imaginario social organiza el orden de lo ilusorio para cada sexo, instituyendo los géneros femenino y masculino. Ilusión pero de tal potencia que consolida no sólo prácticas tanto públicas como privadas de los individuos concretos, sino que también genera gran parte de sus procesos subjetivos y de los procesos materiales de la sociedad. (Fernández, 1993: 44)

Aun suponiendo que hubiera hechos constatables que nos permitieran establecer que los hombres tienen ciertas cualidades intrínsecas que los hacen más aptos para desempeñarse en el mundo público, al mismo tiempo que otra serie de hechos nos sindicaran a las mujeres con mayores condiciones para el mundo doméstico, nada autoriza a inferir la normativa a partir de los hechos. En otras palabras, el *debe* no se deduce del *ser*. Sin embargo, esta falacia es la que permite legitimar la división de deberes en función del sexo:

La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, si no, es restringido por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como radicalmente independiente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio vago, con la consecuencia de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de hembra como uno de macho, y *mujer* y *femenino* tanto uno de macho como uno de hembra. (Butler en Carbonell y Torras, 1999: 34)

Muchos prefieren, para referirse a las diferencias y relaciones sociales entre varones y mujeres, hablar de *género*, aludiendo a una construcción sociocultural que analiza las diferencias sexuales en función de los roles socialmente

señalados como apropiados para cada género y a los espacios donde actúan dichos roles. Estas relaciones son adquiridas y pueden evolucionar a lo largo del tiempo así como también varían entre las sociedades y culturas. A menudo se producen cambios en los roles de género como respuesta a las modificaciones de las circunstancias económicas, naturales o políticas, incluidos los esfuerzos por el desarrollo. Es importante entender que el término no reemplaza al de “sexo”, que se refiere exclusivamente a las diferencias biológicas.

La concepción universal de la persona, sin embargo, se desplaza como un punto de partida para una teoría social del género por parte de aquellas posiciones históricas y antropológicas que entienden el género como una *relación* entre sujetos socialmente constituidos en contextos específicos. Este punto de vista relacional indica que lo que “es” la persona y, de hecho, lo que “es” el género siempre es relativo a las relaciones construidas en las que se determina. Como fenómeno variable y contextual, el género no denota a un ser sustantivo, sino a un punto relativo de convergencia entre series de relaciones culturales e históricas específicas. (Butler en Carbonell y Torras, 1999:40)

La cuestión del género se complejiza aun más cuando la vinculamos con los conceptos de sexo y deseo y con las prácticas sexuales.

Los géneros *inteligibles* son aquellos que mantienen una relación de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. La ruptura de esta relación, suscita la idea de discontinuidad o incoherencia en relación con las leyes que intentan establecer conexiones causales o significativas entre sexo biológico, géneros culturalmente constituidos y el efecto de ambos en la manifestación del deseo sexual a través de la práctica sexual.

La idea de que puede haber una “verdad” del sexo, como la llama irónicamente Foucault, se produce precisamente a través de las prácticas reguladoras que generan identidades coherentes a través de la matriz de normas coherentes de género. La heterosexualización del deseo requiere e instituye la producción de oposiciones

discretas y asimétricas entre *femenino* y *masculino*, entendidos estos conceptos como atributos que expresan “macho” y “hembra”. La matriz cultural –mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género– requiere que algunos tipos de “identidades” no puedan “existir”; o sea, aquellas en que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son “consecuencia” ni del sexo ni del género. *Consecuencia* en este contexto es una relación política de vinculación instituida por las leyes culturales, las cuales establecen y regulan la forma y el significado de la sexualidad. De hecho, precisamente porque ciertos tipos de “identidades de género” no se ajustan a esas normas de inteligibilidad cultural, dichas identidades aparecen solo como fallas en el desarrollo o imposibilidades lógicas desde el interior de ese campo. (Butler en Carbonell y Torras, 1999: 51)

Esta nueva situación no se circunscribe exclusivamente a las relaciones de los hombres y las mujeres entre sí, ni siquiera a las modificaciones ocurridas en el campo de las subjetividades. Sus implicancias son mucho más profundas, alcanzando el epicentro donde las diferencias mismas de los géneros sexuales se gestan: la *institución familiar*. Los conflictos que en ella se producen frente al nuevo ordenamiento no son de índole exclusivamente afectiva, aunque la mayoría de las veces se expresen en ese plano, sino que abarcan intereses materiales e involucran permanentemente las relaciones de poder entre sus integrantes.

La ruptura del equilibrio preexistente y la búsqueda de un nuevo equilibrio en respuesta a esta nueva realidad social, produce una *crisis* de los pactos y contratos que regían las relaciones familiares y extra-familiares entre hombres y mujeres. “Crisis de los contratos explícitos e implícitos, de lo dicho y lo no dicho, que habían delimitado lo legítimo en las relaciones entre los géneros, en los últimos tiempos” (Fernández, 1993: 16-17).

Resulta evidente que las categorías de lo femenino y lo masculino han entrado en revisión, que los antiguos vínculos contractuales entre hombres y mujeres, han comenzado a resquebrajarse. Tratar de definir hoy qué es lo propio de cada sexo sería entrar en una controversia que difícilmente halle una respuesta. La crisis que atraviesa el conjunto de las relaciones entre hombres y

mujeres, también alcanza a las relaciones de las mujeres consigo mismas y de los hombres consigo mismos, que cuestionan constantemente los ordenamientos sociales basados en las diferencias *naturales* de los sexos. Esta transformación que se opera en lo social, obliga a redefinir el campo de lo legítimo en las relaciones entre los géneros:

La concepción universal de la persona, sin embargo, se desplaza como un punto de partida para una teoría social de género por parte de aquellas posiciones históricas y antropológicas que entienden el género como una relación entre sujetos socialmente constituidos en contextos específicos. Este punto de vista relacional, indica que lo que “es” la persona y, de hecho, lo que “es” el género siempre es relativo a las relaciones construidas en las que se determina. Como un fenómeno variable y contextual, el género no denota a un ser sustantivo, sino a un punto relativo de convergencia entre series de relaciones culturales e históricas específicas. (Carbonell y Torras, 1999: 40)

Parecería oportuno, entonces, cuestionarse algunas de las lecturas que se realizan, siguiendo paradigmas tradicionales.

## **Para reflexionar**

A partir de las obras del programa de la materia y, teniendo en cuenta la necesidad de abordar los vínculos que unen el texto con el contexto social y las relaciones intertextuales, se propone la búsqueda de marcas que permitan analizar críticamente las distintas representaciones sociales que asumen los personajes femeninos: Briseida, Andrómaca, Hécuba, en *Ilíada* de Homero; Helena tanto en *Ilíada* como en *Odisea*, también de Homero; Penélope en *Odisea*; Ofelia en *Hamlet* de William Shakespeare; Dulcinea del Toboso/Aldonza Lorenzo en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra.

Invitamos a una segunda lectura de las obras, que se detenga en el rol asignado a los personajes femeninos, lo que sin duda resultará enriquecedor, por tratarse de personajes que, usualmente, han sido opacados por la reflexión exhaustiva acerca de un código heroico masculino. Estos personajes, si bien son considerados secundarios, tienen una importancia decisiva en las obras literarias que integran. Muchos de ellos desencadenan, sin proponérselo, situaciones que condicionan irrevocablemente el devenir de la acción de los textos. Tal vez los casos más evidentes sean el de Briseida, en relación con la cólera de Aquiles, y el de Helena, con respecto a la guerra de Troya. Sin embargo, veremos cómo el resto de los personajes mencionados alcanza una especial resonancia en las obras que integran.

## **Briseida**

De todos los caracteres femeninos que aparecen en las obras del programa de literatura de quinto año, tal vez sea Briseida el que cumple el rol social más degradado al ser presentada, desde el inicio de la *Ilíada*, como botín de guerra. Cuando comienza el texto homérico, no se alude a Briseida por su nombre. Ella es simplemente un premio, un signo social externo del honor de Aquiles, tal como queda de manifiesto en esta intervención de Agamenón, en la que le anuncia al hijo de Príamo y Tetis que, en represalia por haber tenido que devolver a Criseida a su padre, el sacerdote de Apolo, Crises, se llevará a la joven de su tienda:

Le respondió entonces Agamenón, soberano de los hombres:

“Huye en buena hora, si ese es el impulso de tu ánimo;  
no te suplico yo que te quedes por mí. A mi lado hay otros  
que me honrarán, y sobre todo el providente Zeus.  
Eres para mí el más odioso de los reyes, criado por Zeus,  
porque siempre te gustan la disputa, las riñas y las luchas.  
Si grande es tu fuerza es porque un dios te la ha otorgado.  
Vete a casa con tus naves y con tus compañeros,  
y reina entre los mirmidones; no me preocupo de ti,  
ni me inquieta tu rencor. Pero te voy a hacer esta amenaza:

igual que Febo Apolo me quita a Criseida,  
y yo con mi nave y con mis compañeros la voy a enviar,  
**puede que me lleve a Briseida, de bellas mejillas,**  
**tu botín,\*** yendo en persona a tu tienda, para que sepas bien  
cuánto más poderoso soy que tú,  
y aborrezca también otro  
pretender ser igual a mí y compararse conmigo.  
(Homero a, 2006: 6-7, Canto I. \* En adelante, las negritas me pertenecen)

Sin embargo, esta mujer cuyo destino no puede ser otro que el de seguir a alguno de los hombres que se la disputan, cumplirá un rol decisivo cuando al ser raptada por el Atrida Agamenón, se convierta en el motivo ostensible de la cólera de Aquiles.

Recordemos que al comienzo de *Ilíada*, Agamenón se ve obligado a devolver a Criseida a su padre Crises para poner fin a la peste que asolaba al campamento aqueo, consecuencia de la cólera de Apolo por el rapto de la hija de su sacerdote. Agamenón, que se siente afrentado, decide tomar a cambio de Criseida a Briseida, botín de guerra de Aquiles. Las consecuencias que tendrá esta acción serán terribles para los aqueos. Aquiles se retirará del frente de batalla y los troyanos pondrán en jaque a los griegos al notar la ausencia de su principal guerrero.

El rapto de Briseida tiene connotaciones que pueden escapar al lector actual. No estamos asistiendo a la sustitución de una mujer por otra o a una demostración de poder. Ni siquiera podemos pensar esta situación como lo haríamos hoy: un hombre al que le arrebatan a su mujer. Para Aquiles, Briseida es más que eso: es el símbolo externo de su timé (τιμή)

<sup>1</sup>. El accionar arbitrario de Agamenón, no despoja a Aquiles de la mujer que ama sino de su honor, algo mucho más significativo en aquel contexto guerrero.

<sup>1</sup> De acuerdo con la concepción griega, ningún ser humano puede llegar a ser verdadera y completamente feliz, si no adquiere honor, en su doble vertiente, como conciencia de la propia valía (κῦδος) y como consideración hacia su persona de la sociedad (τιμή). Sólo el hombre con honor es feliz, y no se puede ganar honor sino por medio de la virtud (ἀρετή).

El concepto griego τιμή expresa el ideal de una forma de vida atenta a los más sagrados deberes, dedicada al desarrollo de la nobleza innata y a la actualización de las más altas potencialidades para que el sujeto llegue a ser todo lo que puede.

Desde esta perspectiva, la querrela entre Aquiles y Agamenón por Briseida deviene una disputa por la vida o la muerte y por la inmortalidad después de la muerte. La pérdida del honor material en la narrativa de la *Ilíada* amenaza el estatus de Aquiles como futuro destinatario de honores del culto en la práctica religiosa griega.

Tan significativo es el personaje de Briseida –aunque en la mayoría de los análisis se pase por alto– que hace del enfrentamiento entre Aquiles y Agamenón una versión minimizada de la guerra de Troya, en la que ella sustituye a Helena y la cólera de Aquiles es parangonada a la causa de la guerra troyana. Aquiles sintetizará esta situación de la siguiente manera:

Doce ciudades de gentes he arrasado con las naves,  
y once a pie, lo aseguro, en la Tróade, de buenas glebas.  
De todas ellas muchos valiosos tesoros he saqueado,  
y todos lo he traído y he ido dando a Agamenón  
Atrida. Y él, quedándose atrás junto a las veloces naves,  
los recibía, y repartía unos pocos y se guardaba muchos.  
Fue dando el botín que correspondía a los paladines y reyes,  
y lo conservan intacto; **de los aqueos sólo a mí me ha robado.**  
Ya tiene una placentera esposa; que pase con ella  
las noches y disfrute ¿Por qué hemos de luchar contra los troyanos  
los argivos? ¿Para qué ha reunido una hueste y la ha traído aquí  
el Atrida? ¿Acaso no ha sido por Helena, la de hermosos cabellos?  
**¿Es que los únicos de los míseros humanos que aman a sus esposas  
son los Atridas?** Porque todo hombre que es prudente y juicioso  
ama y cuida a la suya, como **también yo amaba a esta  
de corazón, aunque fuera prenda adquirida con la lanza.**  
**Ahora que me ha quitado el botín de las manos y me ha engañado,  
que no haga otro intento: lo conozco bien y no me persuadirá.**  
(Homero a, 2006:173, Canto IX)



Es posible establecer un paralelo entre Briseida y Helena: Helena también había sido ofrecida por Afrodita como *premio* en el juicio de Paris. Recordemos el episodio de la mitología griega conocido como “Juicio de Paris”, es el desencadenante de la guerra de Troya. Eris (la Discordia) no había sido invitada a la boda de Tetis y Peleo (padres de Aquiles), por lo que arrojó entre las diosas una manzana (“la manzana de la discordia”) que debía ser para la más bella. Hera, Atenea y Afrodita se disputaron el premio que entregaría el joven príncipe troyano Paris, por orden de Zeus. Las diosas intentaron sobornar al joven hijo de Príamo, haciéndole cada una un tentador ofrecimiento: Hera, la soberanía sobre Asia; Atenea, el poderío en la guerra y Afrodita, el amor de Helena, la mujer más bella de Occidente, quien finalmente venció el certamen.

La esposa de Menelao no pierde la condición de premio, ya que su suerte estará atada a la del vencedor del duelo entre el rey de Esparta y Paris, a quien en última instancia deberá seguir.

La fluctuación del valor atribuido a las mujeres, entre *premios* y *esposas*, se da tanto en Briseida como en Criseida y Helena. Al reflexionar sobre esta condición particular de la mujer como objeto de intercambio, Ana María Fernández en su citado libro *La mujer de la ilusión* (1993), señala que el “capital femenino” es utilizado de diferentes formas de acuerdo con los distintos momentos en la evolución de la sociedad:

Concebir la maternidad como esencia de lo femenino, si bien lleva muchos años de existencia en la historia de la humanidad, es relativamente reciente. En los albores de la historia se privilegiaba a la mujer como “objeto de intercambio”; en las sociedades siguientes se centró su utilidad como “instrumento de reproducción”: Es decir que las sucesivas organizaciones económico-sociales van utilizando diferentemente el “capital femenino”. (Fernández, 1993:176)

Briseida, frente al cadáver de Patroclo, se queja como una viuda. Aunque no llegue a verse en *Ilíada*, podemos anticipar, a partir de esta escena, su llanto por Aquiles, quien sí sabemos, morirá joven –tal como se lo anuncia Tetis, su madre– sin la oportunidad de ver nuevamente su patria. Es así que en esta red

de sustituciones, Briseida se conecta con las mujeres-esposas (Andrómaca, Hécuba y, si se quiere, Helena), aunque en rigor no sea una de ellas:

Los depositaron en las tiendas, instalaron a las mujeres,  
y los admirables escuderos guiaron los caballos con la recua.

**Entonces Briseida**, semejante a la áurea Afrodita,  
**al ver el cuerpo de Patroclo desgarrado por el afilado bronce,**  
**cayó abrazada a él y estalló en agudos gemidos, y se arañaba**  
**con las uñas el pecho, el suave cuello y la bella cara.**

Y dijo entre lágrimas la mujer, semejante a las diosas:

¡Patroclo, el ser más grato para esta desdichada de mí!

Vivo te dejé cuando salí de esta tienda,

y ahora te hallo muerto, comandante de huestes, al regresar  
de nuevo. ¡Desgracia sobre desgracia me viene sin cesar!

Al marido a quien me confiaron mi padre y mi augusta madre

Lo vi delante de la ciudad desgarrado por el afilado bronce,

igual que a los tres hermanos que mi madre había engendrado,  
tan amados y que todos alanzaron el día de la ruina.

Ni siquiera me permitiste, cuando el ligero Aquiles

mató a mi marido y saqueó la ciudad del divino Minete,

llorar; asegurabas que me convertirías en legítima esposa

del divino Aquiles y que él me llevaría en las naves a Ftía.

Y celebrarías el banquete de boda entre los mirmidones.

**Por eso lloro sin cesar la muerte del que siempre fue tan dulce.'**

**Así habló llorando, y las mujeres respondían gimiendo**

**por Patroclo y también por sus propios duelos cada una.**

(Homero a, 2006:394, Canto XIX)

Aunque, como hemos comentado sintéticamente, la tesis sostenida mayoritariamente considera a Briseida una figura secundaria en *Iliada* – correspondiente a la repetición de un patrón de escenas típicas– queda demostrado que su rol en la obra no deja de ser destacado. La pauta narrativa que ella evoca, establece conexiones significativas con otras mujeres como

exponente proléptico<sup>2</sup> del destino de las troyanas. Es decir, si nos detenemos a analizar el personaje de Briseida y el futuro que le aguarda, podemos inferir el destino de las demás mujeres que no tengan un hombre a su lado que las proteja. El lamento, por su triple carácter de hija, hermana y esposa tiene, en la obra homérica, valor universal y, aunque esté expresando los sentimientos más personales, ejemplifica el canto épico como canto de penas.<sup>3</sup>

### **Andrómaca y Hécuba**

Tanto Andrómaca como Hécuba representan, en *Ilíada*, a la esposa y madre sufrientes. Estas dos mujeres, que presencian la guerra desde las murallas de Troya, tienen sus destinos atados a los de sus esposos e hijos: Héctor y Astianax, Príamo y Héctor, respectivamente.

Su situación queda expuesta con un dramatismo conmovedor en el ruego de Andrómaca a Héctor para que no regrese al campo de batalla, en el cual se sintetiza lo que el héroe troyano significa para ella: “[...] un padre, una madre venerable, un hermano y un esposo pletórico de juventud.”<sup>4</sup>

...y Andrómaca se detuvo cerca, derramando lágrimas;  
le asió la mano, lo llamó con todos sus nombres y le dijo:  
“¡Desdichado! tu furia te perderá. Ni siquiera te apiadas  
de tu tierno niño ni de mí, infortunada, que pronto viuda  
de ti quedaré. Pues pronto te matarán los aqueos,

<sup>2</sup> La prolepsis es un recurso narrativo que consiste en interrumpir la línea temporal de la narración para explicar un hecho del futuro, por lo tanto se refiere a una anticipación o una anacronía. El narrador anticipa una objeción del lector o adelanta hechos posteriores. También puede ser un salto brusco hacia el futuro que altera el orden cronológico de los sucesos. La prolepsis, así como la analepsis (*flashback*), son figuras retóricas que se emplean con frecuencia en la literatura del siglo XX, debido a la influencia muy marcada de técnicas cinematográficas. No obstante, también se pueden hallar en obras de siglos anteriores.

<sup>3</sup> Para profundizar sobre el personaje de Briseida ver Dué, C. (2002). *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. Rowman & Littlefield Publishers.

<sup>4</sup> Homero (2006), *Ilíada*, Canto VI, 405-430. Barcelona: Editorial Gredos.

atacándote todos a la vez. Y para mí mejor sería,  
si te pierdo, sumergirme bajo tierra. Pues ya no  
habrá otro consuelo, cuando cumplas tu hado  
si no sólo sufrimientos. No tengo padre ni augusta madre:  
a mi padre lo mató Aquiles, de la casta de Zeus,  
cuando saqueó la bien habitada ciudad de los cilicios,  
Teba, la de elevadas puertas. Dio muerte a Eetión,  
mas no lo despojó, pues se lo impidió un escrúpulo religioso.

(...)

Y los siete hermanos míos, que había en palacio,  
todos ellos el mismo día, penetraron dentro de Hades;  
pues a todos mató el divino Aquiles, de pies protectores,

(...)

A mi madre, que reinaba bajo el boscoso Placo,  
tras traerla aquí con las demás riquezas,  
la liberó de regreso, luego de recibir inmensos rescates  
y en el palacio de su padre, le disparó la sagitaria Ártemis  
***¡Oh Héctor! Tú eres para mí mi padre y mi augusta madre,  
y también mi hermano, y tú eres mi lozano esposo.***

Ea, compadécete ahora y quédate aquí, sobre la torre.

No dejes a tu niño huérfano, ni viuda a tu mujer.

(Homero a, 2006:123-124, Canto VI)

El lamento de Andrómaca en el Canto VI de la *Ilíada* cumple la doble función de anticipar la muerte de Héctor –que ocurrirá unos cantos más adelante a manos de un impiadoso y vengativo Aquiles– y de presentar la acusación de abandono típica de las mujeres que se hallan en su misma posición dentro de su comunidad.

En este sentido, el lamento de Andrómaca se puede vincular con el de Briseida, ya que ambos contienen un elemento de manipulación de la simpatía (del griego συμπάθεια -συν πάθος-, literalmente, “sufrir juntos”) del auditorio, con el propósito de sostener una posición dentro de su comunidad, la cual, inevitablemente, mutará con la desaparición del hombre que las protege.

Ana María Fernández se detiene a reflexionar sobre la situación de la mujer en el mundo griego, cuya desigualdad social respecto al varón se encuentra completamente naturalizada:

En la cultura griega los comportamientos sexuales y los placeres a ellos asociados formaron parte de las preocupaciones morales, aunque, bueno es advertirlo, en un sentido absolutamente diferente de aquel del mundo cristiano.

[...] Es importante aclarar que esta moral, en sus problemas, en sus prescripciones, es una moral de hombres, o sea pensada, escrita y enseñada por varones, y dirigida a hombres libres. Hay una ausencia de las mujeres y varones no libres en la reflexión moral del comportamiento sexual. Las primeras encuentran en su vida social –salvo las cortesanas– constricciones muy estrictas; sin embargo ni sus deberes ni sus obligaciones son objeto de interrogación, lo que hace inferir el alto grado de naturalización de su desigualdad. (Fernández, 1993: 190-191)

En esta moral viril las mujeres aparecen como objetos, o, en el mejor de los casos, como compañeras a las que hay que educar, formar y vigilar, cuando están bajo el poder propio, y de las cuales hay que abstenerse cuando pertenecen a otro hombre, ya sea padre, marido o tutor.

La cultura occidental cimienta sus raíces en el mundo griego en el que la mujer se encontraba socialmente supeditada al varón. Tomando como punto de partida esta herencia, las estrategias simbólicas de nuestra cultura han actuado eficazmente tanto sobre los comportamientos sociales de los individuos como sobre la realidad concerniente a los cuerpos. En ambos casos, el establecimiento de un pacto implícito permite construir una feminidad más pasiva que activa, más objeto que sujeto de deseo, condicionada a un segundo plano en vez de protagonista. Este acuerdo, que se da por sobreentendido, actúa de garante para la construcción de una virilidad activa que contrasta con la pasividad históricamente construida de la mujer. Y esta idea de pasividad, no natural, tendrá su correlato en la maternidad, donde al pasaje de niña a adolescente, preparada para el matrimonio como proyecto de vida, se le suma la idea de los hijos como máxima realización, condicionándola a la monogamia como anclaje de su erotismo.

En *Ilíada*, tanto Andrómaca<sup>5</sup>, como Hécuba<sup>6</sup> y Helena<sup>7</sup> son conscientes de que una vez muerto Héctor, su fin será la esclavitud. Las troyanas lamentan su destino compartido de cautivas de guerra. En el Canto XXIV, la esclavitud se presenta como el designio igualador del que no podrán escapar al perder la protección masculina. Andrómaca lo expresa de la siguiente manera:

Entre éstas, Andrómaca, de blancos brazos, inició el llanto,  
mientras sujetaba la cabeza del homicida Héctor en sus manos:  
“¡Esposo! Te has ido joven de la vida, viuda  
me dejas en el palacio. Todavía es muy pequeño el niño  
que engendramos tú y yo,  
¡desventurados!, y no confío en que  
llegue a la mocedad: antes esta ciudad hasta los cimientos  
será saqueada. **Pues has perecido, tú, defensor que la protegías  
y guardabas a los niños pequeños y a las venerables esposas,  
a quienes ahora pronto llevarán a las huecas naves**

<sup>5</sup> Homero (2006), *Ilíada*, Canto XXIV, 725-735. Barcelona: Editorial Gredos.

<sup>6</sup> “Así habló llorando, y las mujeres respondían gimiendo.  
Entre ellas entonces Hécuba entonó un reiterativo llanto:  
**‘¡Héctor, con mucho el más querido de todos mis hijos!**  
Estoy segura de que en vida eras querido para los dioses,  
que se han ocupado de ti hasta en la hora fatal de la muerte.  
Al que de los demás hijos Aquiles, de los pies ligeros,  
apresaba lo llevaba a vender más allá del fragoroso mar:  
a Samotracia, a Imbros y a la humeante Lemnos.”

Homero (2006), *Ilíada*, Canto XXIV, 745 -750. Barcelona: Editorial Gredos.

<sup>7</sup> “Así habló llorando, y un insondable llanto provocó.  
Entre ellas Helena entonces entonó el llanto la tercera:  
“¡Héctor, el más querido con mucho de todos mis cuñados!  
cierto que mi esposo es el deiforme Alejandro,  
que me trajo a Troya, ¡ojalá antes hubiera perecido!  
Este de ahora es ya el vigésimo año  
desde que vine de allí y estoy lejos de mi patria;  
mas nunca te oído decir una palabra ofensiva o insultante  
No sólo eso, sino que si otro me amonestaba en el palacio,  
los cuñados, cuñadas o concuñadas, de bellos mantos,  
o mi suegra –mi suegro siempre es benigno como un padre-  
tu lo contenías a fuerza de advertencias  
y con tu temperamento suave y tus amables palabras.  
Por eso con el corazón apenado te lloro y a mí también,  
desgraciada. Ya no tengo en la ancha Troya a ningún otro  
que sea benigno y amistoso; todos se horrorizan ante mí.  
Así habló llorando, y el inmenso pueblo daba lamentos.”

Homero (2006), *Ilíada*, Canto XXIV, 760-775. Barcelona: Editorial Gredos.

**y a mí con ellas.** Y tú también, hijo mío, o bien a mí me acompañarás a donde tendrías que trabajar en labores serviles penando bajo la mirada de un amo inclemente, o bien un aqueo cogido de la mano te tirará de la muralla, ¡horrenda perdición!,...”  
(Homero a, 2006:503, Canto XXIV)

Así como la muerte de Aquiles está oscurecida, ya que no sucede en el poema, tampoco veremos a Andrómaca cautiva. Sin embargo, si consideramos la totalidad de la obra homérica, su cautiverio, tal como lo mencionáramos, ha sido preanunciado por Briseida quien cumple la función de sustituto de Andrómaca.

En el rol de esposa que se lamenta, Andrómaca ejemplifica el proceso por el cual lo personal es transformado en colectivo, saldando las diferencias sociales. El destino de la mujer que se lamenta por la pérdida del hombre que la protege, será la esclavitud, sin importar que su origen sea noble o plebeyo.

## Helena

Helena, hija de Leda y Zeus, llegó a ser la mujer más bella de toda Grecia y fue pretendida por la mayoría de los héroes griegos en edad de casarse. Precisamente este don, que le permitió parangonarse con las diosas, fue el desencadenante de la guerra de Troya<sup>8</sup>:

Al contemplar, pues, a Helena ascendiendo a la torre,  
con voz queda se decían unos a otros estas aladas palabras:  
“No es extraño que troyanos y aqueos, de buenas grebas,  
por una mujer tal estén padeciendo duraderos dolores:  
**tremendo es su parecido con las inmortales diosas al mirarla.**  
Pero aun siendo tal como es, que regrese en las naves  
y no deje futura calamidad para nosotros y nuestros hijos.”  
(Homero a 2006:53-54, Canto III)

<sup>8</sup> Helena resulta ser el desencadenante de la guerra de Troya como consecuencia del episodio de la mitología griega conocido como *Juicio de Paris*.

Sin embargo, ni en *Ilíada* ni en *Odisea* se muestra como un personaje proactivo sino que sus acciones están guiadas por el destino o moira (μοῖρα), divinidad intermedia y abstracta que personificaba el destino. La palabra griega *moira* significa literalmente ‘parte’ o ‘porción’, y por extensión la porción de existencia o destino de uno. Las Moiras controlaban el metafórico hilo de la vida de cada mortal desde el nacimiento hasta la muerte y más allá. En otras ocasiones es guiada por Afrodita, quien parece jugar con ella. Así lo expresa Helena en *Odisea*, una vez de regreso a su hogar, al relatar cómo Ulises logra entrar en Troya:

Las troyanas entonces rompieron en gritos; mi pecho  
alegrábase, en cambio, pues ya el corazón me impulsaba  
a volver a mi hogar, **y lloraba el error que Afrodita  
me inspirara al llevarme hasta allí** de este suelo querido  
en el cual dejaba a mi hija, mi lecho y mi esposo,  
no inferior a ningún otro hombre en figura ni ingenio.  
(Homero b 2006:56, Canto IV)

Esta condición, conocida por los personajes principales en ambos poemas homéricos, se pone de manifiesto en diversas situaciones. Tal el pasaje de *Ilíada*, conocido como *teichoskopía*<sup>9</sup> o revista desde la muralla, en el que Príamo invita a Helena a sentarse a su lado para identificar a los caudillos griegos desde las alturas:

Así hablaban, y Príamo, alzando la voz, llamó a Helena:  
‘Ven aquí, hija querida, y siéntate ante mí y verás  
a tu anterior marido, a tus parientes políticos y a tus amigos.  
**Para mí tú no eres culpable de nada; los causantes son los dioses,**  
que trajeron esta guerra, fuente de lágrimas, contra los aqueos.  
Así podrás decirme además el nombre de ese monstruoso guerrero.  
(Homero a 2006: 54, Canto III)

<sup>9</sup> El pasaje conocido como *teichoskopía*, se extiende entre los versos 161 y 246 del Canto III de *Ilíada*.



El afecto que trasuntan las palabras del anciano rey troyano, dejan en claro que en nada responsabiliza a Helena de lo que está sucediendo.

En la escena del reconocimiento, en *Odisea*, Penélope confirma esta teoría al traer a la conversación con Ulises lo sucedido a la esposa de Menelao:

“...Ni Helena nacida de Zeus  
enlazado se hubiera en amor con un hombre extranjero  
si llegara a saber que los dánaos marciales un día  
de regreso la habrían de llevar a su tierra y su casa,  
**mas un dios inspiróle aquel acto afrentoso**, pues nunca  
antes de ello asentarse en su alma dejó la locura  
perniciosa que trajo también nuestros propios dolores.”  
(Homero b 2006:378, Canto XXIII)

Si bien es consciente de la magnitud de los males que ha causado, Helena se siente impotente ya que nada puede hacer respecto a las desventuras que los dioses han dispuesto sucedan. Así se lo hace saber a Príamo:

Pudor me inspiras, querido suegro, y respeto también.  
¡Ojalá la cruel muerte me hubiera sido grata cuando aquí  
vine en compañía de tu hijo, abandonando tálamo y hermanos,  
a mi niña tiernamente amada y a la querida gente de mi edad.  
Mas eso no ocurrió y estoy consumida de llorar.  
(Homero a 2006:54, Canto III)

Y también a Héctor:

“¡Cuñado de esta perra cuyas malas artimañas espantan!  
¡Ojalá que aquel día, nada más darme a luz mi madre,  
una maligna ráfaga de viento me hubiera transportado  
y llevado a un monte o al hinchado oleaje del fragoso mar,  
donde una ola me hubiera raptado, en vez de que esto sucediera!  
Mas una vez que los dioses prescribieron estos males así,  
ojalá entonces hubiera sido la esposa de un hombre mejor,  
que conociera la recta irritación y los reproches de las gentes.  
Pero éste ni ahora tiene firmeza en las mientes ni más adelante

la tendrá, y por eso creo que también cosechará su fruto.  
Ea, entra ahora y siéntate sobre este escabel,  
cuñado mío, pues tú eres al que más acosa las mentes la tarea  
por culpa de esta perra de mí y por la ofuscación de Alejandro,  
a quien Zeus impuso el malvado sino de en lo sucesivo  
tornaros en materia de canto para los hombres futuros.”  
(Homero a 2006:121 -122, Canto VI)

Helena permite complejizar el problema de la representación, ya que es vista de diferentes maneras en los distintos textos homéricos. La Helena de *Ilíada*, mujer fatídica que desencadena la guerra de Troya y sigue su devenir desde las murallas, capaz de traicionar a su marido y abandonar su patria para seguir a otro hombre será, ya de regreso a su hogar junto a su esposo, el rey de Esparta, en *Odisea*, perdonada por el ignominioso acto de su pasado y presentada a su lado, cumpliendo nuevamente con su rol de reina:

“Menelao, retoño de Zeus, ¿sabemos qué clase  
de varones se ufanan de ser lo que hoy han venido  
al palacio? ¿Me engaño o acierto? Callar no podría:  
nunca vi en mujer ni en varón semejanza con otros  
cual la muestra a mi vista ese joven. Con pasmo le miro  
y un retoño paréceme ver del magnánimo Ulises;  
yo diría que es Telémaco, el hijo que apenas nacido  
él dejaba en su hogar cuando ***jimpúdica yo!, por mi causa  
los argivos marchasteis a Troya en afanes de lucha.***”  
(Homero b 2006:52, Canto IV)

También se genera en *Ilíada* una tensión entre la visión de los troyanos, que la consideran fuente de sufrimientos y una extraña, y la de los aqueos, quienes la reclaman, ya que recuperarla significaría la reparación del ultraje cometido contra Menelao por parte de su huésped, Paris, quien había sido recibido en su corte con todos los honores que como ilustre visitante merecía. La visita a la corte de Menelao es la ocasión que Afrodita elige para cumplir la promesa hecha a Paris quien, preso de la pasión, rapta a Helena y la lleva a Troya. El

ultraje que sufre Menelao es doble: por un lado, el visitante se apodera de su mujer; por otro, viola las normas de hospitalidad.

Más allá de las diferentes perspectivas, queda claro que a lo largo de esta epopeya prevalece la visión de la mujer ligada a la suerte del hombre que la protege, lo que en el caso de Helena –al igual que el ya visto de Briseida– la convierte en un botín de guerra:

“Ahora, si quieres que yo luche y combata,  
haz que se sienten los demás troyanos y todos los aqueos,  
y a mí y a Menelao, caro a Ares, en medio  
enfrentadnos en duelo por Helena y por todas las riquezas.

***El que de los dos salga vencedor y resulte más fuerte  
llévese en buena hora a casa todas las riquezas y la mujer.”***

(Homero a 2006:51, Canto III)

También en el plano divino se entiende del mismo modo la condición de Helena. Así se lo hace saber Iris:

“Ven aquí, querida novia, donde verás hechos increíbles  
de troyanos, domadores de potros, y de aqueos, de bronceína túnica.  
Los que antes se presentaban a Ares, fuente de lágrimas,  
en la llanura, ávidos del execrable combate,  
están sentados ahora en silencio –y la pelea ha cesado-,  
apoyados en los escudos, con las largas picas clavadas al lado.

***Por su parte, Alejandro y Menelao, caro a Ares,  
con sus luengas picas van a luchar por ti;  
del que resulte vencedor seguramente te llamarás esposa.”***

(Homero a 2006:53, Canto III)

Homero ha sido el primero en tomar el mito de Helena de Troya, que luego tanto la literatura como la iconografía se encargarán de repetir incansablemente. Tal vez su mayor logro sea el de mostrar las dos caras de esta mujer, de una belleza sensual capaz de perder a los hombres, representada recurrentemente como una *femme fatale*. Esquilo en su tragedia “*Agamenón*” sintetiza esta visión al decir de ella: “Helena [...] destructora de barcos, de hombres y pueblos [...]”

(Esquilo, 2006: 186). Pero también está la otra Helena, botín de guerra, que no decide sobre su destino, a veces en manos de los hombres, otras, de los dioses.

## Penélope

Si algún personaje literario logra dar cabal cumplimiento al rol de la esposa virtuosa es el de *Penélope*. Su integridad ejemplar la lleva a esperar abnegadamente el regreso de su marido, que debió haber sucedido, al momento en que se narran los hechos de *Odisea*, hace ya diez años.

Acosada por pretendientes que le reclaman cumpla con lo que se espera de una mujer en su condición –que elija a uno de los pretendientes para casarse y si no se decide, que pida a su padre lo haga por ella– vemos, una vez más, a la mujer inserta en un mundo regido por normas creadas por el hombre:

Y ahora ya ni me puedo negar a esas bodas ni alcanzo  
a idear nueva traza; a casar me dan prisa mis padres  
y mi hijo se irrita al ver que destrozan su hacienda.  
Hombre es ya que bien puede regir su mansión como otro,  
el que sea capaz y a quien Zeus preste gloria.  
(Homero b 2006:312, Canto XIX)

Y explicita mejor aun su situación al decir que:

...y divide mi ánimo a un lado y a otro:  
¿seguiré con mi hijo atendiendo aquí a todo, a mis siervas,  
a mi hacienda, a mi grande y excelsa mansión, siempre en guarda  
del honor de mi esposo y su lecho y su fama en las gentes?  
¿O tendré que seguir a otro aqueo, el mejor entre todos  
los que aquí me pretenden, que dé inmensa dote? Mi hijo,  
que cuando era pequeño y de mente infantil, se oponía  
a que yo me casase y dejara el hogar de mi esposo,  
ahora ya, que es mayor y ha alcanzado los años viriles,  
me suplica que salga y me vuelva a mi casa, angustiado  
por su propio caudal, que le están devorando esos hombres.

(Homero b 2006:324, Canto XIX)

Sin embargo, Penélope no responde estrictamente al paradigma de la mujer pasiva. Aunque la crítica la haya considerado –y aun la considere– el arquetipo de la mujer fiel, que espera el regreso de su marido, sin saber siquiera si está vivo, su aparente impasibilidad y falta de decisión son, en realidad, la máscara detrás de la cual se esconde una mujer que decide su destino y que demuestra ser tan astuta como el hombre al que espera. Para escapar al acoso de los pretendientes y demorar la inevitable elección de uno de ellos, idea el artilugio de tejer una tela mortuoria para su suegro Laertes, que teje durante el día y desteje por las noches:

Contestando a su vez la discreta Penélope dijo:

“Cuanto yo valer pude, mi huésped, en cuerpo y figura  
lo acabaron los dioses el día que en las naves partieron  
los argivos a Ilión y con ellos Ulises, mi esposo.

Si él viniendo otorgase a mi vida otra vez sus cuidados,  
en más honra estuviera y sería para mí mejor todo.

Ahora vivo en dolor, pues un dios me ha abrumado de males:

Cuantos próceres tiene poder al presente en las islas  
(...) me pretenden forzando mi gusto y devoran mi hacienda.

(...) solo a Ulises añoro y en ello consumo mi alma;  
ellos quieren conmigo casar y yo tramo engañifas.

Al principio algún dios un ardid me inspiró en las entrañas.

Del telar suspendiendo una urdiembre bien larga, tejía  
una tela suave y extensa y decíales a un tiempo:

‘Pretendientes que así me asediáis, pues ha muerto Ulises,  
no tengáis tanta prisa en casar, esperad que acabe  
yo la tela que estoy trabajando, no pierda estos hilos.

La mortaja será del insigne Laertes el día

que le tome la parca fatal de la muerte penosa;

(...) Tal les dije; quedó persuadido su espíritu altivo;  
yo, entretanto, tejía mi gran tela en las horas del día  
y volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas.

Por tres años mantuve el ardid, convencí a los argivos,

mas corriendo el cuarto, (...) lograron  
sorprenderme y alzaron su voz increpándome a una:  
de este modo forzoso me fue terminar el tejido.  
Y ahora ya ni puedo negar a esas bodas ni alcanzo a  
idear nueva traza;  
(Homero b 2006:311 – 312, Canto XIX)

Descubierta y expuesta en su ardid, se ve enfrentada a la inevitable situación de tener que elegir entre los más de cien pretendientes que, instalados en el palacio de Odiseo, aguardaban su decisión dándose una vida espléndida y causándole la ruina ante sus ojos. Su condición de mujer, madre de un hijo varón demasiado joven aun como para tomar decisiones por ella o defenderla, la llevan al límite en el que debe ceder a los mandatos sociales y tomar a uno de los pretendientes por esposo. Será el oportuno regreso de Odiseo el que la libraré de esta situación y la vengará, matando a quienes se aprovecharon de su situación de desprotección.

Mientras tanto, Penélope no se da por vencida y confiada en que su marido regresará, a pesar de los veinte años que la distancian de su partida, decide aceptar a uno de los pretendientes. La astucia, este rasgo que comparte con su marido, Odiseo 'el astuto', la lleva a proponer un certamen en el que confrontarán los pretendientes. El vencedor se convertirá, finalmente, en su esposo. Elige para la ocasión el arco que sólo Odiseo era capaz de tensar, dejando planteado así el desafío:

Y otra cosa te voy a decir, tú retenla en tu mente:  
saldrá pronto la aurora funesta que habrá de sacarme  
de las casa de Ulises. Les voy a poner a esos hombres  
una prueba: serán doce hachas que aquél en su sala,  
cual si fueran soportes de quilla, ordenaba en hilera  
para luego a distancia de ellas pasar a las doce  
con sus flechas. Tal prueba yo ahora pondré a mis galanes.  
Al que de ellos, tomando en sus manos el arco de Ulises,  
más aprisa lo curve y traspase las doce señales,  
a ése habré de seguir alejándome de esta morada  
de mi esposo tan bella y repleta de bienes; mas nunca,

bien lo sé, su recuerdo me habrá de dejar, ni aun en sueños.  
(Homero b 2006:325 – 326, Canto XIX)

El paso del tiempo ha transformado a Odiseo, quien reaparece en Ítaca disfrazado de mendigo, para vengarse de los pretendientes que durante diez años vivieron a costa de sus riquezas. Penélope desconcertada ante el mendigo que resulta victorioso en el certamen, no logra reconocer a su esposo que regresa sano y salvo de Troya. Es por eso que, nuevamente, exhibe su sagacidad al poner a prueba a su marido mediante secretos que sólo ellos dos conocen:

“Tan suspensa, hijo mío, he quedado entre mí que no puedo  
dirigirle palabra ni hacerle pregunta ni alcanzo  
tan siquiera a mirar frente a frente su rostro. Si el huésped  
es Ulises realmente que ha vuelto a su casa, sabremos  
comprobarlo él y yo entre nosotros: tenemos señales  
que guardamos secretas los dos y que nadie conoce.”  
Sonriéndose, Ulises divino, el de la heroica paciencia,  
Al oírle le dijo a Telémaco en voces aladas:  
“Tú, Telémaco, deja en la sala a tu madre y que ella  
me someta a mí a prueba: bien pronto vendrá a conocerme,  
pues ahora que sucio me ve y en tan malos vestidos,  
me desprecia dudando que sea yo quien soy.  
(Homero b 2006:374-375, Canto XXIII)

Desde otra mirada, esta mujer que ha sido capaz de esperar veinte años a su esposo, está en una posición única respecto al resto de las mujeres tanto de *Odisea* como de *Ilíada*: puede elegir y elige. Elige esperar a Odiseo y mientras tanto teje, no sólo una tela sino una historia que contará a su marido en la noche del reencuentro. Si bien es cierto que Odiseo en su extenso viaje ha sido protagonista de aventuras maravillosas, no será el primero en relatarlas sino que antes escuchará el relato de una mujer que, sin moverse de casa, ha

viajado, también, surcando las aguas de la ansiedad y el terror, para arribar finalmente a un nuevo lugar de experiencia<sup>10</sup>:

Los esposos después de gozar del amor deseado,  
***disfrutaban contando uno a otro las propias historias:***  
***refería la divina mujer de lo mucho sufrido***  
**viendo** siempre la odiosa reunión de sus malos galanes  
que, inculpándola a ella, mataban las recias ovejas  
y las vacas sin duelo y vaciaban las tinas del vino.  
Luego Ulises, retoño de Zeus, contó los estragos  
que él en otros causara y sus mismas penosas fatigas  
sin dejarse atrás nada. Gozaba ella oyendo y el sueño  
no cerraba sus ojos en tanto seguía aquel relato.  
(Homero b 2006:380-381, Canto XXIII)

## **Ofelia**

Podemos incluir a *Ofelia* entre las mujeres de las que se espera cumplan con los mandatos que la sociedad les impone. Junto con *Gertrudis*, son los dos personajes femeninos de *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de William Shakespeare.

Desde un principio, Ofelia es presentada como una joven enamorada, cortejada por el príncipe Hamlet, que es obligada ya en el primer acto de esta tragedia, a terminar su incipiente relación con él. Tanto su padre, Polonio, como su hermano, Laertes, la instan a poner fin a esta situación y a asumir el rol que le corresponde en ese particular contexto social –la corte– donde ella no es digna del amor de un príncipe.

No hay que olvidar la distancia que separa la concepción actual sobre el amor, el sexo, el matrimonio, respecto a otros momentos históricos. La unión

<sup>10</sup> Es interesante la visión que en este sentido ofrece Carolyn G. Heilbrun (1990) sobre el personaje de Penélope en “¿Qué estaba destejiendo Penélope?” en *La madre de Hamlet y otras mujeres*. Por supuesto que este tipo de generalizaciones admite excepciones. Tal el caso de Leonor de Aquitania, una de las mujeres más poderosas de su momento o, en otra esfera, de Teresa de Ávila, que fueron mujeres medievales.



matrimonial tenía como función establecer alianzas entre familias, de manera tal que la transmisión de la herencia quedara asegurada. En consecuencia, los *matrimonios por amoríos* –tal como se los denominaba– atentaban contra el orden social establecido. Esto es lo que tanto Polonio como Laertes entienden y tratan de imponer a Ofelia.

Si en su ilusión juvenil Ofelia se atrevió a soñar con una futura unión con Hamlet, tanto su padre como su hermano serán los encargados de llamarla rápidamente a la realidad. Una mujer de su condición debe cumplir con lo que se espera de ella. Un príncipe no tiene voluntad propia, pues se halla sujeto a su nacimiento y de sus elecciones dependen la salud y prosperidad de todo el reino.

Laertes le advierte que:

LEARTES.- [...] Quizás ahora te ame, y que al presente ninguna mancha ni doblez empañe la pureza de sus intenciones. Pero ***debes temer, al considerar su alta alcurnia, que el príncipe no tiene voluntad propia, pues se halla sujeto a su nacimiento, y no le es permitido, como a las personas de humilde categoría, pretender por sí propio, pues de su elección dependen la salud y prosperidad de todo el reino***, y, por tanto, su elección es preciso que se circunscriba a la voz y asentimiento de aquel cuerpo de que es cabeza. Así, pues, si dice que te ama, será prudencia en ti no darle crédito sino hasta donde él pueda, dentro de su rango y función cumplir lo que promete; es decir, no más allá de lo que otorga el voto general de Dinamarca. ***Por consiguiente, medita qué pérdida padecería tu honor si, con demasiada credulidad, dieras oído a sus canciones, enajenando tu corazón o abriendo el tesoro de tu castidad a sus desenfrenadas impertinencias. Guárdate de ello, Ofelia***; guárdate de ello, querida hermana, y mantente a la saga de tu inclinación, fuera del alcance y peligro del deseo. La más recatada doncella resulta demasiado pródiga si descubre sus hechizos a la luna. La virtud misma no escapa a los golpes de la calumnia. (Shakespeare a 1963: 366-367)

Por su parte, Polonio, le dirá que:

POLONIO.- [...] **De hoy en adelante procura ser más avara de tu presencia virginal.** Pon tu coloquio a precio más alto de lo que implica una insinuación. En cuanto al príncipe Hamlet, solamente creas de él que es joven y que tiene más rienda suelta para andar que la que a ti te es concedida. En una palabra, Ofelia, no des crédito alguno a sus juramentos, pues son mediadores, no de aquel tinte que muestran su ropaje sino simples encubridores de galanteos pecaminosos, que afectan aires de piadosas y beatas alcahuetas para embaucar mejor. **De ahora para siempre: no quiero, hablando en términos claros, que derroches un solo momento de ocio hablando o conversando con el príncipe Hamlet.** Atiende a ello; te lo encargo. Anda a tus ocupaciones.

OFELIA.- **Os obedeceré, señor.** (Salen). (Shakespeare a 1963:369)

La sumisión de Ofelia la lleva a rehuir a Hamlet y a convertirse en un instrumento en manos de su padre y del Rey Claudio, quienes la utilizarán para indagar los móviles de la extraña actitud del príncipe:

REY.- Retiraos también vos, mi amada Gertrudis, porque **hemos mandado en llamar en secreto a Hamlet, a fin de que se encuentre aquí con Ofelia** como por casualidad. Su padre y yo, representando el papel de leales espías, nos apostaremos de modo que, viendo sin ser vistos, **podamos juzgar libremente del encuentro y colegir por su conducta si es o no el sufrimiento de su amor lo que le aflige.**

REINA.- Voy a obedeceros. (A OFELIA.) **Y respecto de ti, Ofelia, celebro que tus encantos sean la causa feliz del trastorno de Hamlet, pues así podré esperar que tus virtudes le conduzcan de nuevo a su habitual camino, en bien de tu honor y del suyo.**

OFELIA.- **Así sea, señora.** (Sale la REINA.) (Shakespeare a 1963: 400)

A nadie parecen importarles los sentimientos de Ofelia, ni siquiera al mismo Hamlet quien le insiste para que se vaya a vivir a un convento (“nunnery”)

HAMLET.- **¡Vete a un convento! ¿Por qué habéis de ser madre de pecadores?** Yo soy medianamente bueno; y con todo, de tales cosas podría acusarme, que mas valiera para mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¡Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra! Todos somos unos bribones rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. **¡Vete, vete a un convento!** [...] (Shakespeare a 1963:402)

Si reparamos en el uso que hace Shakespeare de términos vulgares, frecuentemente utilizados para generar ambigüedad en sus obras, debemos señalar que existe una acepción prosaica, en inglés isabelino, de “nunnery” equivalente a “prostíbulo”. Esto sumado al lenguaje soez con que, en ocasiones, Hamlet se dirige a Ofelia, colocándola en posición de *mujer objeto de deseo*, nos permite reflexionar acerca de la doble representación que para Shakespeare tiene la mujer como santa (*nunnery/convento*) y prostituta (*nunnery/prostíbulo*). Merece destacarse que, cualquiera sea la interpretación que nos parezca más ajustada al texto dramático, el personaje de Ofelia es empujado hacia esas situaciones extremas por el hombre.

Los procesos de violencia simbólica o apropiación de sentidos se construyen en las mismas instituciones por las que circulan los discriminados en posiciones desventajosas. Es a través de ellas que se les impone la arbitrariedad cultural de su inferioridad mediante múltiples discursos y mitos sociales, explicaciones religiosas y científicas. En la construcción de estos procesos, el lenguaje juega un papel determinante. En *La mujer de la ilusión*, Ana María Fernández reflexiona acerca de esta cuestión, que podemos vincular estrechamente con en el personaje shakesperiano de Ofelia:

El ‘baño de lenguaje’ en el que nacemos lleva en sus aguas las jerarquías sociales de los que hablan (y de los que callan). [...] Las mujeres tenemos una larga historia de exilios en relación con la palabra. Otros nos han dicho cómo somos, cómo debemos ser, cómo

sentimos, los violentamientos simbólicos son tan cotidianos que ni nosotras nos damos cuenta. (Fernández, 1993: 113)

Las presiones que recibe Ofelia para dar cumplimiento a lo que socialmente se espera de ella, sumadas a la desaparición repentina de las figuras masculinas de su entorno –la muerte de su padre, la ausencia de su hermano y el alejamiento y la locura de Hamlet– empujan a la joven al suicidio.

También Michel Foucault puede ayudarnos a pensar el personaje de Ofelia, al señalar en *Historia de la locura* que durante el período clásico “el poder se ejerció sin duda sobre la locura al menos bajo la forma privilegiada de la exclusión; se asiste entonces a una gran reacción de rechazo en la que la locura se encontró implicada.” (Foucault, 2012: 154). La concepción tradicional ve al poder como un mecanismo esencialmente jurídico, que se atiene a lo que dice la ley y a lo que prohíbe, con toda una serie de efectos negativos: exclusión, rechazo, negaciones, ocultaciones. Ofelia vive inserta en ese mundo de poder, en el que se recurre a la locura como artilugio –en el caso de Hamlet– o como el camino más directo hacia la evasión, en el suyo propio.

### **Dulcinea del Toboso/ Aldonza Lorenzo**

Como último personaje para analizar en este capítulo, seleccionamos a Dulcinea del Toboso, la idealización quijotesca de la rústica Aldonza Lorenzo, quien cumple acabadamente con el rol asignado por el contexto social y cultural, y en este caso, también literario.

Decidido a la aventura de armarse caballero, Don Quijote recuerda que entre los requisitos necesarios para pertenecer a la orden de caballería, los caballeros andantes deben estar enamorados de una dama a la que encomendarse en los trances peligrosos y a quien tributarle los frutos de sus victorias:

–Eso no puede ser– respondió don Quijote: ***digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama***, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se

halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón. (Cervantes, 2004: 114)

Es así que en su delirio caballeresco, Don Quijote transforma a una labradora “de muy buen parecer”, según sus propias palabras, en su dama. Natural del pueblo manchego del Toboso, esta moza llamada Aldonza Lorenzo, tenía un nombre de una vulgaridad intolerable para el mundo presentado por las novelas de caballería. A tal punto que, como señala Martín de Riquer, por aquel entonces “corría el proverbio ‘A falta de moza, buena es Aldonza’” (2003: 124). Decidido a convertirla en su dama, Don Quijote la bautiza con el nombre de Dulcinea del Toboso, personaje femenino con el que constituirá una de las parejas más renombradas de la literatura pero que, paradójicamente, jamás aparecerá en las páginas del *Quijote*:

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo **había una moza labradora de muy buen parecer**, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata de ello. **Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle el título de señora de sus pensamientos; y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla “Dulcinea del Toboso”** porque era natural del Toboso: nombre a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. (Cervantes, 2004: 33)

Creído que la aventura caballeresca es algo factible, acomoda a ella su nombre, el de su caballo y el de la rústica moza que ha transfigurado en una encumbrada dama. Tanto la propia Dulcinea como el mundo que la rodea

responden a los cánones de las novelas de caballería –género parodiado por Cervantes en su obra– y que Don Quijote se empeña en recrear:

Luego volvía diciendo, como si verdaderamente fuera enamorado:  
–¡Oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante vuestra ferrosura. Plégaos, señora, de membraros de este vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece. (Cervantes 2004: 35-36)

A su delirio se suma Sancho, su escudero, quien en un principio cree en la existencia de Dulcinea del Toboso y se extraña de no haber tenido noticias de tan distinguida dama, siendo que tanto señor como escudero provienen de pueblos cercanos.

Con el propósito de orientarlo para que le entregue una carta, Don Quijote le confiesa a Sancho que su dama no es otra que la hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales. Sancho queda atónito ya que conoce perfectamente a Aldonza Lorenzo, moza de condición muy similar a la suya. Es interesante ver cómo la transmutación de esta joven labradora en una encumbrada dama, responde a las idealizaciones de la mujer en el mundo literario. Al respecto dirá Martín de Riquer:

La conversación que sobre este punto mantienen Don Quijote y Sancho es de suma importancia, ya que aquél, con palabras razonables y totalmente cuerdas, le explica que del mismo modo que las Dianas, Galateas, Filis, Silvias, etc., de los poetas y de las novelas pastoriles son la sublimación de damas de carne y hueso, así Aldonza Lorenzo ha sido sublimada e idealizada por su imaginación poética [...] (2003: 164)

Es así que nos encontramos con la particularidad de un personaje femenino – Dulcinea del Toboso– que es un ente de ficción creado, a su vez, por otro ente de ficción –Don Quijote de la Mancha– a imagen y semejanza de las damas de las novelas de caballería y que, por lo tanto, debe encarnar un conjunto de

normas y comportamientos definidos social y culturalmente en el contexto del género caballeresco.

Aquí dio un gran suspiro Don Quijote y dijo:

-Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues **en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas**: que sus cabellos son de oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (Cervantes 2004: 115)

La descripción de Dulcinea del Toboso, que acabamos de citar, resume el estereotipo de mujer perfecta, celestial, que parece condensar todos los lugares comunes de los rasgos de femineidad y belleza atribuidos durante largo tiempo a la mujer.

Sin embargo, esta dama idealizada, que como mencionáramos, jamás aparece como personaje en el texto, contrastará con la ruda campesina, Aldonza Lorenzo, con quien, en su mentirosa imaginación, se entrevista Sancho Panza para entregarle una carta enviada por su señor:

“[...] prosigue adelante– dijo don Quijote-. Llegaste, ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de canutillo para este su cautivo caballero.

–No la hallé– respondió Sancho- sino ahechando dos fanegas de trigo en un corral de su casa.

–Pues has cuenta– dijo don Quijote- que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. Y si miraste, amigo, el trigo ¿era candeal o trechel?

–No era sino rubión– respondió Sancho.

–Pues yo te aseguro– dijo don Quijote- que, ahechado por sus manos, hizo pan candeal, sin duda alguna. Pero pasa adelante: cuando le diste mi carta, ¿besola? ¿Púsosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?

–Cuando yo se la iba a dar– respondió Sancho-, ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte de trigo que tenía en la criba, y díjome: “Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal, que no la puedo leer hasta que acabe de cribar todo lo que aquí está”.

[...]

–Pues la verdad– replicó don Quijote- que no acompaña esa grandeza y la adorna con mil millones y gracias del alma. Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno que yo no acierto a darte nombre. Digo ¿un túho o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?

–Lo que sé decir– dijo Sancho- es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa. (Cervantes, 2004: 310-312)

Dejando de lado la parodia y la comicidad que puede encerrar el fragmento citado, queda claro que la mujer descrita por Sancho Panza, este personaje aferrado a la realidad y a la literalidad de los hechos –al menos a esta altura de la obra-, no se condice con el estereotipo de la dama protagonista de las novelas de caballería que han llevado a su amo a una discutible locura literaria. Es de destacar la maestría del narrador del Quijote al introducirnos en el juego en el que una ruda labradora, Aldonza Lorenzo, convive en la misma novela con una distinguida dama, acorde con los cánones literarios imperantes para el género caballeresco, sin que la una opaque o vele a la otra.



## CAPITULO II

### LA TRANSGRESIÓN

*Lo invisible no es, entonces, lo oculto,  
sino lo denegado, lo interdicto de ser visto*

*La mujer de la ilusión*

**Ana María Fernández**

El concepto de rol social se refiere al conjunto de normas, comportamientos y derechos definidos social y culturalmente que se esperan que una persona (actor social) cumpla o ejerza de acuerdo con su status social adquirido o atribuido. En todo grupo hay miembros de diverso status, unos de rango superior y otros inferior, y a cada status corresponde un rol, es decir, un determinado comportamiento en presencia de otros. Así pues, el rol es la forma en que un status concreto tiene que ser aceptado y desempeñado por el titular.

Puede decirse que desde la prehistoria, tanto las mujeres como los varones, han asumido un papel cultural particular normativamente diferenciado. En estrecha relación con esta idea podemos afirmar que algunos status conceden al titular ciertas inmunidades al desempeñar el rol que no se les permiten a otras personas. Si el individuo no desempeña su rol de la forma esperada, si de algún modo lo transgrede, corre el riesgo de exponerse a sanciones.

A lo largo de la historia, el rol de la mujer parece resumirse en la dicotomía María-Eva, síntesis de la naturaleza dual del eterno femenino. Por un lado, el carácter demoníaco, concentrado en la figura de Eva, que favoreció el surgimiento del discurso de la misoginia eclesiástica en la Edad Media. Por el otro, el acentuado culto mariano, que ya en el siglo XII había alcanzado una posición preponderante y que se plasmará en nuevas plegarias, himnos, dramas litúrgicos y leyendas, en las que María, la Madre de Jesús, es protagonista. Estas dos visiones de la mujer, como expresión de lo más puro y

luminoso, y como manifestación del mal, de lo diabólico, reaparecerán mucho más adelante, ya que seducirán al artista del siglo XIX.

Con el Renacimiento –especialmente en Italia–, se da una especie de adelanto respecto de los siglos de oscurantismo precedentes. El pensamiento laico comienza a abrirse paso, no sin dificultades, favoreciendo el surgimiento de individualidades, sin distinción de sexo, lo que permite a algunas mujeres destacarse en las esferas del poder, la cultura e, incluso, del ejército.<sup>1</sup>

El poderío económico de Francia y Gran Bretaña, algunos siglos más adelante, las convertirá en creadoras y protagonistas de los acontecimientos no sólo políticos y científicos de la Europa del siglo XIX, sino también socio-culturales y artísticos. Como señala Erika Bornay “si en ocasiones los dos países aparecen como rivales, otras se imbrican mutuamente, en un flujo y reflujo de influencias que se complementan [...]” (1990: 53).

A mediados del siglo XIX, la burguesía inglesa alcanza su mayor esplendor, como consecuencia del apogeo industrial y el poder colonial. Esta circunstancia vuelve factible la posibilidad del ascenso social. En este contexto, el matrimonio como institución, alcanza un profundo significado ya que es capaz de garantizar la legitimidad de los herederos a quienes dejar la fortuna acumulada. “Así pues, los victorianos no solo revalorizaron la institución, sino que para protegerla le impusieron unos severos códigos sexuales que iban a sufrir, en particular, las clases media y alta, y dentro de ellas, muy especialmente la mujer” (Bornay, 1990: 53).

A diferencia de lo que sucedía con el hombre del Medioevo, para el cual el sexo era algo poderoso y omnipresente, aunque reñido con el mal esencial que el deseo carnal simbolizaba para la Iglesia, para el hombre victoriano, en especial para el que intentaba ser un caballero, el sexo era algo lejano. Algunas costumbres que se mantienen aun en nuestros días, encuentran su origen en la Inglaterra victoriana.

A este estado de cosas hay que sumarle la contribución del discurso de la “ciencia”, encarnado en los médicos, quienes ejercían poder sobre la clase

<sup>1</sup> Por supuesto que este tipo de generalizaciones admite excepciones. Tal el caso de Leonor de Aquitania, una de las mujeres más poderosas de su momento o, en otra esfera, de Teresa de Ávila, que fueron mujeres medievales.

media, traducido en complejos sentimientos –mezcla de miedo, alarma y vergüenza– respecto al sexo.

El médico era considerado una especie de padre sabio, infalible, cuyo conocimiento de las conductas que debían respetarse para llevar una vida sana, lo señalaban como el indicado para cumplir la función de vigilancia social y moral:

La arenga religiosa medieval que presentaba a la mujer como símbolo de la concupiscencia es sustituida ahora por el discurso de un feminismo paternalista avalado por la autoridad de la ciencia y por las teorías de Darwin. La mujer tierna y bondadosa, pero débil, vulnerable y sumamente delicada. En realidad es como un niño...El discurso médico-científico ofrecerá una multitud de razones susceptibles de justificar la dominación absolutamente protectora del hombre sobre la mujer. (Bornay, 1990: 59)

Durante mucho tiempo, el rol desempeñado por la mujer parece resumirse en lo expresado por Darwin y sus teorías en el siglo XIX: el hombre posee la fortaleza, el coraje, la energía y la creatividad, contra la mujer que es pasiva, doméstica –y domesticable– más emotiva, menos inteligente y, desde luego, más infantil.<sup>2</sup> En este contexto, la protección del hombre será no solo lo que corresponde, sino una obligación moral ineludible con respecto a ella.

Esta visión de la mujer-niña, se corresponde con otros estereotipos femeninos, que han sido funcionales a la organización patriarcal de la sociedad. La idea del eterno femenino, de la mujer como la esencia misma de la pureza no terrenal, la sitúa en un lugar más alto que el hombre, al ser su papel el de la entrega absoluta, el de salvar a los otros. A mediados del siglo XIX, los intelectuales franceses se harán eco de esta concepción de la mujer, al proclamar su cristiana misión y al elogiar a una mujer-monja, cuyo convento sería el hogar de la familia burguesa.

Tal como explica Erika Bornay, en su libro, *Las hijas de Lilith*<sup>3</sup>:

<sup>2</sup> Darwin, C. (1975: 65). *Teoría de la evolución*. Barcelona: Península.

<sup>3</sup> Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Al acceder a la clase burguesa, sobre todo urbana, la mujer vio reducida sensiblemente la multiplicidad de papeles y responsabilidades a las cuales se había visto obligada en otras épocas, tanto como esposa de agricultor como de artesano, cuando la familia estaba organizada como una unidad productiva. En el clan familiar preindustrial, todos sus miembros, sin excepción, desempeñaban un papel útil, pero, a partir de la revolución industrial, la mujer de las clases media y alta pasará paulatinamente a depender económicamente de su marido, y se mantendrá al margen de su negocio o empresa. A medida que avanza la época se irá encontrando con más y más tiempo libre y nada que hacer, puesto que aquellos productos de primera necesidad (ropa, alimentos y enseres domésticos), que tradicionalmente hacía o producía, pasa ahora a comprarlos. Finalmente verá reducidas sus actividades a las estrictas de esposa y madre educadora. Se convierte, en fin en lo que aún hoy se designa como ‘mujer de interior’, y, muy en particular, ‘ama de casa’, es decir, dueña, soberana y ángel protector del hogar y la familia burguesa. (Bornay, 1990: 68).

A medida que avanza el siglo XIX, la dicotomía María-Eva se afianza. La imagen de la mujer madre, esposa, hermana, hija, niña, se condice con la de la Virgen desexualizada de la que habla el Evangelio. Su contracara es Eva, la mujer diabólica, que conduce al hombre a la perdición y que se asocia con la figura de la prostituta. Lejos de buscar las raíces de la prostitución en la miseria y la promiscuidad de la clase proletaria, se la vinculaba a aspectos hereditarios, al “vicio”, a la pereza, al abandono al placer carnal y a la debilidad intelectual de estas mujeres.

El crecimiento de las enfermedades venéreas, en especial de la sífilis, durante la segunda mitad del siglo XIX, señaló a la prostituta como responsable y generó una gran hostilidad hacia la mujer.

Por su lado, los artistas finiseculares, tomarán el tema que será objeto de una intensa producción tanto de novelistas, como de poetas y de pintores<sup>4</sup>,

<sup>4</sup>Baste mencionar a Baudelaire y sus *Fleurs du mal* (1857) o al belga Felicien Rops, que dará forma visual al tema.

además de una copiosa literatura médica. Como contrapartida, la producción artística que expresa la natural santidad del sexo femenino es igual de copiosa.

Tanto una como otra vertiente, han creado estereotipos de la mujer que las diferentes manifestaciones artísticas se han encargado de reproducir. A la *femme fatale*, a la prostituta y a las vampiresas –todas variantes de Eva– se contraponen la mujer vista como madre, esposa, hija, hermana –figura “mariana”–, más frágil que un niño, desvalida, que necesita la guía y protección del hombre para subsistir.

La transgresión al estereotipo femenino, producto de la organización patriarcal de la sociedad en distintos momentos de la historia, pondrá de manifiesto esta dualidad.

Iuri Lotman propone, desde la escuela de Tartu, que la cultura es un sistema de signos, en el que la información y la memoria no hereditaria que se transmite en las sociedades humanas juegan un papel fundamental y que, además, es una suma de reglas y restricciones impuestas al sistema.<sup>5</sup>

Si analizamos la función que cumple la mujer en la sociedad actual veremos que se ha ido conformando a lo largo de un proceso histórico, en el que la memoria colectiva juega un papel fundamental en la transmisión de patrones culturales y psicológicos, que si bien subsisten, se han ido resemantizando a través de las diferentes etapas histórico-sociales.

También la historia y la literatura proporcionan categorías que –desde lo metodológico y lo político– permiten comprender, en nuevos términos, las diferentes posiciones y estructuras de los roles sociales y genéricos. Es así que la historia habla de los trabajadores, de las clases subalternas, creando identidades colectivas con efectos políticos, mientras que la literatura relativiza estas categorías poniendo en evidencia los procesos que construyen y posicionan a los sujetos.

En lo que hace a la transgresión de lo establecido, la mujer ha ido quebrantando paulatinamente leyes, normas o costumbres que regían el papel tradicional que desempeñaba en la sociedad. Esto ha sido interpretado, con frecuencia, como una amenaza al orden señalado. Sin embargo, como

<sup>5</sup> Lotman, I. (1979). “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra.

consecuencia, ha traído aparejada la reorganización continua del sistema de transmisión de valores, ideas y costumbres que, insertos en la práctica cotidiana, tienen a las mujeres como uno de sus receptores privilegiados.

Si es correcta, aunque sea en parte, la afirmación de Beauvoir respecto a que una no nace mujer sino que se *convierte* en mujer, entonces *mujer* en sí es un término en proceso, un convertirse, un construirse del que no se puede decir definitivamente que tenga un origen o un final. Como práctica discursiva que está sucediendo, está abierta a la intervención y la resignificación. Aun cuando el género parece congelarse en las formas más reificadas, el “congelamiento” en sí es una práctica insistente e insidiosa, sostenida y reglamentada por diversos medios sociales. Para Beauvoir, nunca es posible a fin de cuentas convertirse en mujer, como si hubiera un *telos* que rigiera el proceso de aculturación y construcción. El género es la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos –dentro de un marco regulador muy rígido– que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser. (Butler en Carbonell y Torras comp.1999:76)

Este conflicto entre hombres y mujeres, que tiene lugar tanto en la esfera pública como en el mundo privado, no ha estado ni está ajeno a la práctica de la violencia. Los violentamientos a los que se encuentran sometidas las mujeres adquieren diferentes formas –económicos, políticos, laborales, legales, eróticos, simbólicos o subjetivos– pero todos contribuyen a un mismo fin: lograr consenso respecto a la “naturalidad” de la inferioridad femenina. Esta es una de las múltiples estrategias de producción de desigualdad de género, que lleva a creer que si la mujer es inferior, es natural que ocupe un lugar secundario o de subordinación. Lo terrible del caso es que este consenso ha alcanzado a las propias mujeres, que durante siglos desarrollaron sus potencialidades dentro de las limitaciones que el concepto de su inferioridad les imponía:

Puede considerarse que los procesos de desigualdad-discriminación-violencia no son en rigor visibles sino que están invisibilizados; es decir que los aspectos de la subordinación de género (discriminaciones, exclusiones, descalificaciones, violentamientos –

sean de una forma de trabajo o de una manera de sentir, pensar, obrar– se encuentran naturalizados. Los procedimientos a través de los cuales se efectiviza este circuito desde distintos lugares e instituciones sociales aparecen como no visibles, en tanto se construye un consenso por medio del cual lo que ha producido la cultura es atribuido a la naturaleza; por supuesto, al mismo tiempo queda sin registro la práctica que lo vuelve posible. (Fernández, 1993: 120)

La incorporación de nuevas imágenes, valores y, más recientemente, de mensajes transmitidos a través de los medios masivos de comunicación, contribuyeron a la exaltación de aquellas mujeres capaces de transgredir las normas de un mundo creado con parámetros masculinos, al que durante muchos siglos se mantuvieron subordinadas.

Realmente raro fue el hombre que no se sintió en cierto modo desconcertado por la infinita secuencia de alteraciones que aparecieron en la relativa posición de los sexos, y aún fue más raro el hombre que dio la bienvenida a la mujer en este territorio hasta entonces considerado de su exclusiva propiedad. La mayoría de ellos no sabían cómo actuar ante el rápido cambio de circunstancias que les afectaba tan vivamente. Tan pronto como, más o menos, asumían un aspecto de la metamorfosis femenina, aparecía otro de nuevo, si no dos o tres. Los padres se veían desafiados por hijas que insistían en fumar, ir en bicicleta, vestir de manera “provocativa” y expresar opiniones que rompían con los cánones de la feminidad, exigiendo recibir una educación del mismo nivel que sus hermanos. Los maridos se veían desafiados por esposas que reclamaban su derecho a extender facturas, controlar sus propiedades personales, ganar su vida, obtener divorcios en los mismos términos que sus esposos y tener un cierto grado de autonomía. En fin, los hombres, en general, se vieron desafiados por mujeres que pedían acceso en iguales términos a la universidad, a las profesiones y a la esfera política. (Bornay 1990:84)

En esta nueva etapa las mujeres, aún muchas veces de manera confusa, buscan establecer con el otro sexo formas contractuales entre iguales. Esta igualdad, que aspira a abarcar tanto la esfera pública como la privada, no se refiere, obviamente, a una similitud de características sino a una simetría de autonomías, a una paridad en el plano del poder, de la justicia que haga reales, a la hora de negociar, los criterios de igualdad.

## **Para reflexionar**

El programa de la materia propone una serie de personajes femeninos que, en contraposición con los señalados en el capítulo anterior, no solo incumplen con lo que sería dable esperar de acuerdo con sus roles sociales, sino que avanzan en el camino de su autonomía y autodeterminación, rompen con la tradición y subvierten el lugar social estatuido para la mujer en su respectivos contextos culturales.

Partiendo de los textos del programa, se invitará al alumno a realizar una lectura crítica, que cuestione los lugares establecidos para la mujer, de manera tal que fortalezca la apropiación independiente de nuevos conocimientos, contruidos sobre la base de los ya adquiridos.

En este punto es importante que el estudiante, a la hora de cuestionar las prefiguraciones estatuidas para la mujer, tenga una clara conciencia de los distintos contextos histórico-culturales en los cuales los personajes se insertan: Antígona (Sófocles, *Antígona*), Medea (Eurípides, *Medea*), Pentesilea (M. Yourcenar, "Patroclo y el destino") y Marcela (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*). Todos ellos encarnan una posición transgresora y, en consecuencia, han sido escogidos para reflexionar acerca de este aspecto.



## Antígona

Tanto el personaje de Antígona como el de Medea, que veremos a continuación, ofrecen perspectivas sugerentes sobre la relación entre los preceptos sociales fijados por los varones y la tendencia hacia la autonomía y la autoafirmación de la mujer. Sin embargo, mientras que Antígona ha sido recibida por la cultura occidental como una heroína femenina, el personaje de Medea tiende a verse disgregado en sus componentes destructivos.

La tragedia de Sófocles comienza *in medias res*, con un diálogo entre las hijas de Edipo, Antígona e Ismena, a propósito de la muerte de sus hermanos, Eteocles y Polinices, uno a manos del otro.

Ya desde un principio, sabemos que existe un edicto, impuesto por el reciente rey de Tebas, Creonte, que impide que Polinices sea enterrado. Antígona manifiesta a su hermana la decisión incontestable de transgredir esta ley y la invita a acompañarla. En contraste con ella, Ismena, guiada por el temor a la prohibición impuesta por su tío, no tiene el valor para hacerlo y así se lo hace saber a su hermana:

ISMENA.- ¿Y qué, ¡oh desdichada!, si las cosas están así, podré remediar yo, tanto si desobedezco como si acato esas órdenes?

ANTÍGONA.- Si me acompañarás y me ayudarás, es lo que has de pensar.

ISMENA.- ¿En qué empresa? ¿Qué es lo que piensas?

ANTÍGONA.- **Si vendrás conmigo a levantar el cadáver.**

ISMENA.- ¿Piensas sepultarlo, a pesar de haberlo prohibido a toda la ciudad?

ANTÍGONA.- A mi hermano, y no al tuyo, si tú no quieres, pues nunca dirán de mí que lo he abandonado.

ISMENA.- **¡Oh desdichada! ¿Habiéndolo prohibido Creonte?**

ANTÍGONA.- Ningún derecho tiene a privarme de los míos.

(Sófocles, 1981:162)

Solo se solidarizará con Antígona, una vez descubierta, guiada por el temor de quedar sola antes que por el arrepentimiento por no haber ayudado a su hermana a dar sepultura al cuerpo de Polinices:

ISMENA.- He hecho yo la cosa lo mismo que ésta: obro de concierto con ella, tengo mi parte y respondo de mi culpa.

ANTÍGONA.- Pero no permitirá eso la Justicia, porque ni tú quisiste ni yo me puse de acuerdo contigo.

ISMENA.- Pero en la desgracia en que te hallas no me avergüenzo de hacerme copartícipe de tu sufrimiento.

ANTÍGONA.- De quién sea el hecho, Plutón y los dioses infernales lo saben Yo, a la que ama de palabra, no la estimo por amiga.

ISMENA.- No, ¡oh hermana!, me consideres indigna de morir contigo ni de haber ofrecido sacrificio por el difunto.

ANTÍGONA.- Ni quiero que mueras conmigo, ni que te atribuyas aquello en que no has puesto manos. Bastará que muera yo.

ISMENA.- **¿Y cómo la vida, privada yo de ti, me será querida?**

(Sófocles, 1981: 172)

Visto así, el conflicto parece el enfrentamiento de dos voluntades. Por un lado, la de un tirano poderoso, Creonte, que en nombre de las leyes de la ciudad y del correcto proceder de lo que él considera un buen soberano, no dudará un instante en quebrantar el mandato divino. Por el otro, la de Antígona, una mujer sola que no duda en infringir las leyes impuestas por los hombres para “[...] cumplir con todos los deberes piadosos [...]” (Sófocles, 1981: 163) y de este modo agradar a los dioses.

Tanto su padre, Edipo, como sus hermanos, Polinices y Eteocles, han muerto. Mientras que su prometido, Hemón, si bien esgrime argumentos de gran sabiduría frente a su padre, Creonte, parece no tener la fuerza suficiente como para proteger y salvar a Antígona.

Sin embargo Antígona en ningún momento duda. Tiene muy en claro que su obligación es enterrar a Polinices –su hermano que yace insepulto–.

Recordemos que una vez desterrado Edipo de Tebas por Creonte, sus hijos, en carácter de únicos herederos, deciden repartirse el poder y reinar alternativamente, un año cada uno. Eteocles es el primero en acceder al trono. Cuando, una vez finalizado el año, Polinices reclama el poder, su hermano se lo niega. Entonces se dirige a la corte de Adrasto y, con su ayuda, organiza una

expedición contra su propia ciudad. Los dos hermanos se enfrentan en un combate cuerpo a cuerpo, en el que se matan mutuamente. Como consecuencia, Eteocles recibe sepultura pero a Polinices, por haber atacado a su ciudad, no se le tributan honras fúnebres.

La tragedia de Sófocles nos sumerge en la decisión inmovible de Antígona de enterrar a su hermano Polinices. Con su proceder respeta un deber sagrado que no admite excepciones. Para ello debe desobedecer la norma impuesta por su tío, el rey Creonte, quien castigará con la muerte a quien se atreva a sepultarlo. Pese a la imposición manifiesta, Antígona entierra a su hermano y esta transgresión deja expuesto el doble conflicto que plantea la obra: entre las leyes divinas y humanas, y entre el individuo y el gobierno.

Su comportamiento nos permite complejizar el concepto de heroísmo, dado que esta solitaria mujer parece comportarse de acuerdo con el código heroico masculino, acercándose de este modo, al arquetipo del héroe clásico. En todo momento se espera que Antígona, por su sola condición de mujer flaquee. Primero ante la súplica de su hermana. Luego, ante Creonte, el poderoso tirano de Tebas. Y, finalmente, ante la muerte. Nada la hará cambiar de parecer y será su prometido, Hemón, quien destaque sus rasgos heroicos:

HEMÓN.- [...] Pero a mí me es fácil oír lo que en secreto se dice; cómo llora la ciudad por **esta muchacha, que, entre todas las mujeres, no merece de ninguna manera morir ignominiosamente por su gloriosísima hazaña**. La que a su propio hermano, muerto en la pelea, no quiso dejar insepulto para que fuese pasto de los voraces perros no de ninguna de las aves, ésa, ¿no es digna de obtener una gloriosa recompensa? Tal es el rumor que silenciosa y secretamente corre.

(Sófocles, 1981: 175-176)

Los personajes que crea Sófocles en sus tragedias se aferran de tal modo a sus principios, aun a costa de sus vidas, que adquieren una dimensión que los convierte en individuos excepcionales. En consecuencia, las cuestiones que plantean también resultan excepcionales. Es así que los ecos del debate propuesto por Sófocles a sus contemporáneos, nos alcanza aún hoy y nos

enfrenta a dilemas religiosos, políticos, filosóficos, a lo que es moralmente correcto o incorrecto,

La lucha de Antígona por hacer prevalecer las obligaciones hereditarias la enfrenta con Creonte, quien en el ejercicio de la soberanía será el encargado de la aplicación de la ley, creyendo obrar en el recto camino, guardando, ante todo, el orden.

Resulta interesante comprobar cómo cuestiones planteadas en el siglo V a.C, continúan siendo motivo de reflexión para el hombre. Con su mirada actual, Michel Foucault nos dice acerca de la ley, la prohibición y el derecho, que:

El derecho no es ni la verdad, ni la justificación del poder. Es un instrumento a la vez parcial y complejo. La forma de la ley y los efectos de prohibición que ella conlleva deben ser situados entre muchos otros mecanismos no jurídicos. (Foucault, 1980: 170)

Respecto a la vinculación del poder con la prohibición impuesta por la ley – que es lo que parece temer Ismena y despreciar Antígona, en tanto la ley y la prohibición en cuestión proceden del hombre–, Foucault avanza aun más al sostener que:

A esta reducción de la instancia del poder a la figura del maestro, está ligada otra: la reducción de los procedimientos de poder en la ley de prohibición. Esta reducción a la ley juega tres papeles importantes:

Permite valorar un esquema de poder que es homogéneo a cualquier nivel en el que uno se sitúe y a cualquier dominio: familia o Estado, relación de educación o de producción;

Permite pensar el poder solamente en términos negativos: rechazo, delimitación, barrera, censura. El poder, es aquello que dice no. Y el enfrentamiento con el poder así concebido no aparece más que como transgresión;

Permite pensar la operación fundamental del poder como un acto de palabras: enunciación de la ley, discurso de la prohibición. La manifestación del poder reviste la forma pura del “no debes”.

(Foucault, 1980: 168-169)

Si se la lee desde la modernidad, *Antígona* no se agota en el planteo ético-religioso, sino que admite un abordaje desde una perspectiva de género. Si bien el personaje se aferra a la familia, haciendo prevalecer los lazos de sangre por sobre las disposiciones del soberano, romperá con la representación tradicional de la mujer al rechazar los argumentos de su hermana en el prólogo y encarar una acción pública que la coloca por fuera de las convenciones de la época:

CORO.- Respetar a los muertos, es piedad; y el imperio, sea cualquiera en quien resida, nunca debe conculcarse. ***Tu independiente carácter te ha perdido.*** (Sófocles, 1981: 179)

Es interesante reparar en el contraste que genera en la obra la figura solitaria de Antígona, a quien Creonte se encarga constantemente de despreciar por su doble condición de infractora y de mujer, frente a la suya propia de rey reciente pero omnipotente:

CREONTE.- Pues has de saber que los caracteres, cuanto más pertinaces, ceden más fácilmente; y muchas veces verás que el resistente hierro cocido al fuego, después de frío se quiebra y rompe. Con un pequeño freno sé yo domar a los enfurecidos caballos; pues no debe ensoberbecerse quien es esclavo de otro. ***Y esta sabía, en verdad, la insolencia que cometía al desobedecer las leyes decretadas.*** Insolencia cuando perpetró el hecho. Y nueva insolencia cuando se envanece de haberlo cometido y se ríe. ***Ciertamente, pues, que ahora no sería yo hombre, sino ella, si tanta audacia quedara impune.*** Y aunque sea hija de mi hermana, y aunque fuera el más próximo pariente de todos los que en el patio de mi casa se reúnen en torno de mi Júpiter protector, ella y su hermana no escapan de la muerte más ignominiosa. Porque a aquélla, lo mismo que a ésta, acuso como autora de este sepelio. Llamadla,

pues, que dentro la vi hace poco, llena de rabia y fuera de sí misma; porque la conciencia de aquellos que nada bueno traman secretamente, suele acusarles de su crimen antes de que se les descubra. Y sobre todo detesto al que, sorprendido en el crimen, quiere luego adornarlo con especiosos razonamientos. (Sófocles, 1981: 171)

A medida que avanza la obra, irá reafirmando su desprecio hacia Antígona, dejando en evidencia su manera de pensar:

ISMENA.- ¿Y matarás a la novia de tu propio hijo?

CREONTE.- Otros campos tiene donde podrá arar.

ISMENA.- Pero no se había concertado entre él y esta.

CREONTE.- Yo, malas mujeres para mis hijos, no quiero.

ANTÍGONA.- ¡Oh queridísimo Hemón, cómo te insulta tu padre!

CREONTE.- Demasiado me molestáis ya tú y tus bodas.

CORO.- ¿Pero privarás de ésta a tu propio hijo?

CREONTE.- Es Plutón quien ha de poner fin a estas nupcias.

CORO.-Decretada está, a lo que parece, la muerte de esta.

CREONTE.- Como lo dices, así me parece. Ya no hay dilación;

llevadla dentro, esclavos. **Mujeres como ésta es preciso que se las sujete bien y no se las deje libres**; porque hasta las más valientes huyen cuando ven que ya tienen la muerte cerca de la vida.

(Sófocles, 1981:173)

Sin embargo, Creonte no puede distinguir entre lo sagrado y lo justo, entre lo que corresponde a los hombres y a los dioses, y su error está en poner su decisión por encima del deber sagrado:

CREONTE.- Tú, tú que inclinas la cara hacia el suelo, ¿afirmas o niegas haber hecho eso?

ANTÍGONA.- Afirmando que lo he hecho, y no lo niego.

CREONTE.- (Al Centinela) Tú puedes irte a donde quieras, libre de la acusación que pesaba sobre ti. (A Antígona.) Y tú, dime, no con muchas palabras, sino brevemente: ¿conocías el bando que prohibía eso?

ANTÍGONA.- Lo conocía. ¿Cómo no debía conocerlo? Público era.

CREONTE.- ***Y, así, ¿te atreviste a desobedecer las leyes?***

ANTÍGONA.- ***Como que no era Júpiter quien me las había promulgado; ni tampoco Justicia***, la compañera de los dioses infernales, ha impuesto esas leyes a los hombres; ***ni creí yo que tus decretos tuvieran fuerza para borrar e invalidar las leyes divinas***, de manera que un mortal pudiese quebrantarlas. Pues no son de hoy ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuándo aparecieron. ***Por esto no debía yo, por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los dioses.*** (Sófocles, 1981: 170)

La solución al conflicto planteado por Sófocles, no resulta clara ni al comienzo, ni durante el desarrollo de la tragedia. Solo al final se ve con claridad que si bien el personaje de Antígona ha transgredido las leyes humanas, lo ha hecho para cumplir con las leyes divinas.

Finalmente, Antígona morirá en la soledad más absoluta:

ANTÍGONA.- Sin consuelos, sin amigos, sin himeneo, emprendo mi último viaje. ¡Ya no me es permitido ver más esta sagrada luz del sol!  
¡Infeliz de mí! Y mi muerte sin lágrimas, ningún amigo la llora.  
(Sófocles, 1981:179)

## **Medea**

Medea personifica, como sujeto femenino trágico, una figura paradigmática. Ubicada en un espacio entre el mundo de lo divino y de lo terrenal, aparece, por un lado, como mujer enamorada y madre de sus hijos y, por otro, como una mujer asesina que no muestra piedad con sus enemigos, ni con sus propios hijos.

Medea es hija del rey de Cólquide, Eetes. Es por tanto, nieta del Sol (Helio) y de la maga Circe. Su madre es la oceánide Idía. Sin embargo, a veces se considera que su madre es la diosa Hécate, patrona de las magas. Tal es la tradición que sigue Diodora, que presenta a Hécate como la esposa de Eetes, y a Medea como la hermana de Circe. Sea lo que fuere, Medea ha pasado a ser en la literatura el prototipo de la hechicera, papel que representa ya en la

tragedia ática y en la leyenda de los Argonautas. Sin su ayuda, Jasón no hubiera podido conquistar el vellocino de oro.

En una época en la cual la mujer ocupaba una posición social restringida culturalmente, Medea personifica una figura femenina con capacidad de autodeterminación y autoafirmación<sup>6</sup>.

La llegada de Jasón a la patria de Medea es el inicio de una historia de amor que tendrá un desenlace trágico. Medea se enamora apasionadamente del capitán de los argonautas y para seguirlo, no duda en traicionar a su padre, matar a su hermano y, valiéndose de sus hijas, asesinar a Pelias, rey de lolcos.

Sin embargo, esta decisión autónoma de abandonar su patria, la separación de la familia como decisión propia de la mujer, la elección de Jasón por esposo, aparecen en la tragedia como una salida prohibida y, por lo tanto, una experiencia que debe ser castigada.

La transgresión que significan el abandono y la traición al padre tendrá como contrapartida la traición del esposo, el abandono y el exilio, castigos que deberá sufrir Medea por haber asumido, desde muy joven, una posición activa como mujer.

La templanza y el valor, virtudes que destinan al hombre a una posición de mando, son las mismas que condicionan a la mujer a la subordinación.

La fidelidad y la honestidad garantizaban a la mujer su rol de guardiana del hogar. Faltar a alguno de estos deberes significaría la exclusión tanto de la casa del marido como del culto a la ciudad.

Como contrapartida es interesante ver lo que se esperaba del hombre, ya que en el matrimonio griego no existía la exigencia de fidelidad recíproca que se impondrá con el advenimiento del cristianismo. El hecho de contraer matrimonio no liga al marido de manera exclusiva a la mujer. La categoría de adulterio solo alcanza a la esposa, quien merecía respeto por parte del hombre como mujer casada en la medida en que esto significaba su pertenencia a otro hombre. En síntesis, la esposa pertenece al marido, y el marido pertenece a sí mismo, por lo cual no se espera de él prueba alguna de fidelidad pero sí que exhiba el dominio

<sup>6</sup> Ver el interesante trabajo de Roxana Hidalgo Xirinachs: "La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía", en *Espacios Temáticos, Psicoanálisis, estudios feministas y género*.



de sí. Por tanto, más que un planteo de fidelidad recíproca, este tipo de consideraciones constituía una estilización de una asimetría real.

Sin duda, Medea personifica un nuevo tipo de feminidad que se atreve a romper con el precepto social que restringe el rol de la mujer a mero objeto de intercambio a través de las reglas del matrimonio. La validez de este precepto no será cuestionada en las sociedades occidentales sino hasta 2500 años después:

**MEDEA.- [...] De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males.** Y la prueba decisiva reside en tomar uno malo, o uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho. Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos sale fuera de la casa y calma el disgusto de su corazón (yendo a ver a algún amigo o compañero de edad). Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! **Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez.** (Eurípides, 2008: 123-124)

A tal punto Medea quiebra el modelo de la subordinación social de la mujer, que algunos críticos afirman que sigue códigos de honor masculinos.<sup>7</sup> Como acabamos de leer, ella misma lo expresa claramente al decir que preferiría ir a la batalla antes que dar a luz. Según esta visión, desde un principio el lenguaje y las acciones de Medea, la señalan como un carácter heroico: resolución

<sup>7</sup> Knox, B. (1979). "The Medea of Euripides," in *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore.

determinada expresada en términos intransigentes (“el hecho debe ser realizado”, “debo atreverme”, “Yo los mataré”). Se muestra inmovible frente a la persuasión y es movida por las pasiones típicas de los héroes: enojo, ira, cólera, arrojo, imprudencia. Finalmente, centra su preocupación, al igual que los héroes, en su gloria.

Como Aquiles en la *Ilíada*, Medea no soportará la injusticia, la falta de respeto ni el tormento de que sus enemigos puedan reírse de ella. Sola y abandonada prefiere la muerte antes que la humillación y planea la venganza.

En su resolución heroica extrema, Medea triunfa no sólo sobre un adversario externo sino sobre sus sentimientos maternos más hondos. Su *thumós* (θυμός), palabra griega que se utiliza para denotar emociones, deseo, o un impulso interno que permite exteriorizar sentimientos de ira, no cede: también sus hijos deben morir.

MEDEA.- Amigas, mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo, por vacilación, entregarlos a otra mano más hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado. Así que, ¡ármate, corazón mío! ¿Por qué vacilamos en realizar un crimen terrible pero necesario? ¡Vamos, desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa! ¡No te echés atrás! ¡No pienses que se trata de tus hijos queridísimos, que tú los has dado a luz! ¡Olvídate por un breve instante de que son tus hijos y luego...llora! Porque, aunque los mate, ten en cuenta que eran carne de tu carne; seré una mujer desdichada. (Eurípides, 2008: 158-159)

Tal vez lo que más impacte del personaje de Medea sea la decisión de matar a sus propios hijos. Aún aceptando desde la lógica los motivos que para semejante acción esgrime (evitar que por haber sido portadores del funesto regalo a la novia de su padre, manos más crueles los maten), nada hay que justifique un crimen tan aberrante.

Medea choca contra los planteos esencialistas que simplifican cuestiones complejas referidas a la mujer y que pueden sintetizarse en expresiones que intentan dar una idea de lo que consideran la condición femenina, tales como *la*

*naturaleza femenina, la feminidad, el eterno femenino, la esencia de lo femenino, la intuición femenina, el instinto materno, etc.*

Esta posición encuentra su gran aliado en el discurso médico de los siglos XVII-XIX, que se refiere a la naturaleza femenina como frágil, sexualmente pasiva, dependiente, emotiva y predestinada a la maternidad. La medicalización del cuerpo de las mujeres y el pacto entre médicos y familias, cambiará radicalmente los criterios de educación y, como consecuencia, el lugar que la mujer ocupará en la naciente sociedad industrial.

El constructo mujer-madre, se da a través de la multiplicidad discursiva mediante la cual una sociedad habla: discursos de orden científico, legal, ideológico, político, creencias populares, y más aún, los discursos de la vida privada, afectiva, que se cree no son políticos. A esto debemos sumarle la eficacia simbólica de las significaciones imaginarias sociales, producto de los antiguos mitos. En este cruce de discursos, creencias, significaciones sociales y mitos, lo *natural* es que la mujer sea madre. Entendida así, la maternidad es un fenómeno de la naturaleza y no de la cultura, con lo cual queda estrechamente ligada a lo biológico. Esta particular posición nos permite pensar que si la función materna se inscribe en el orden de la naturaleza, siempre fue así y siempre lo será. Por lo tanto la triple ilusión de naturalidad, de atemporalidad y de un instinto materno que la guiará en la crianza de los hijos, hace que el mito mujer-madre resulte tan eficaz. A tal punto esta concepción se ha arraigado en nuestra cultura que la idea de la realización de la mujer a través de la maternidad llega a nuestros días:

Actualmente, nuestra sociedad organiza el universo de significaciones en relación con la maternidad alrededor de la idea Mujer = Madre: la maternidad es una función de la mujer y a través de ella la mujer alcanza su realización y adultez. Desde esta perspectiva, la maternidad da sentido a la feminidad; la madre es el paradigma de la mujer, en suma; la esencia de la mujer es ser madre. (Fernández, 1993: 161)

En este punto es importante diferenciar reproducción de maternidad. Mientras que la reproducción se refiere al orden de la especie, la maternidad

entra en la esfera de la cultura. Esta diferenciación, que resulta bastante relativa, nos invita a pensar en la maternidad más como una función social que como un fenómeno natural inherente a las mujeres y adscrito a su sexo biológico.

Al analizar el personaje de Medea podríamos llegar a entender que una mujer que ha dejado todo por seguir al hombre que ama –su tierra, su familia– y es engañada, planea una cruel venganza. Lo que resulta incomprensible es que el hecho del ataque a Jasón y a su futura esposa involucre a sus hijos, a tal punto de que la salida sea la muerte de los pequeños. Seguramente esto se deba, en gran parte, a la carga cultural que arrastra la asociación mujer-madre; a partir de allí el crimen de un hijo se considere reñido con la propia naturaleza de la mujer.

Sabemos que para ser madre se necesita ser mujer pero esto no implica que para ser mujer se necesite ser madre. Sin embargo, aún hoy, se nos educa en un mundo donde en la mayoría de los discursos de carácter ideológico ambos términos alcanzan un sentido prácticamente equivalente. El personaje de Medea, polémico y de fuerte impacto, pone en primer plano la separación de estos dos componentes, el de la mujer y el de la madre, por medio de la subordinación atípica que la trama de la tragedia presenta de la segunda a favor de la primera, y en ello reside su fuerza dramática.

## **Pentesilea**

Tanto Medea como Pentesilea se encuentran en una posición intermedia entre lo socialmente esperado y deseable y posturas prohibidas y roles tabuizados para la mujer. Medea se nos presenta mitad caris y mitad ménade, mientras que Pentesilea es vista como mitad furia y mitad gracia<sup>8</sup>:

Pentesilea se separó de aquel amasijo de mujeres pisoteadas, como un duro hueso se separa de una pulpa desnuda. Se había bajado la

<sup>8</sup> Ver “La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía” de Roxana Hidalgo Xirinachs, en Espacios Temáticos, Psicoanálisis, estudios feministas y género.

visera para que nadie se enterneciera mirando sus ojos: sólo ella osaba renunciar a la astucia de no llevar velos. Bajo su coraza y su casco, con una máscara de oro, aquella Furia mineral sólo tenía de humano los cabellos y la voz, pero sus cabellos eran de oro y a oro sonaba aquella voz pura. (Yourcenar, 2013: 58)

Pentesilea es una reina amazona<sup>9</sup>, hija de Ares y Otrere. Cuenta el mito que a la muerte de Héctor, acude en auxilio de Príamo, al frente de un contingente de amazonas. Una vez en Troya, se distingue por numerosas hazañas. Sin embargo, al enfrentarse con Aquiles, muere al ser herida en el pecho. Lo curioso de esta leyenda, posterior a la *Ilíada*, es que justo en el momento en el que el héroe la atraviesa con la lanza, tras un largo combate, y ella cae herida de muerte, sus miradas se cruzan y Aquiles se enamora de su víctima. El hijo de Peleo y Tetis llora su pérdida, consciente de que es demasiado tarde y recibe la burla de Tersites, soldado integrante de la coalición aquea, quien con la punta de su lanza arranca los ojos de la joven. Aquiles enfurecido por esta acción, lo mata. Diomedes, primo de Tersites, en venganza, arroja el cuerpo de Pentesilea al río Escamandro. Otras versiones señalan que Aquiles lo entierra a orillas del mismo río.

Sin embargo, esta interpretación poética sobre la llegada del amor a destiempo, la fugacidad de la vida, el clásico tema de Eros y Thanatos, admite lecturas más actuales, entre ellas, una lectura de género.

Analizando otros personajes de *Ilíada* y *Odisea*, hemos señalado que en una sociedad patriarcal como la griega, la mujer era considerada una eterna menor, incapaz de valerse por sí misma. Debía resignarse a un matrimonio impuesto que le demandará fidelidad, relegará sus deseos, y le impondrá una vida dedicada al cuidado de los hijos y de su hogar. En este universo, la existencia de una sociedad como la de las amazonas, organizada por mujeres

<sup>9</sup> La leyenda sobre la existencia de sociedades matriarcales no es excluyente del mundo griego. Si bien los relatos griegos son primeros en referirse a las amazonas, situándolas principalmente en Asia Menor, en los confines del mundo civilizado, en la época clásica, el imaginario griego las asimiló a los persas, su enemigo tradicional. Cabe destacar que los conquistadores españoles relataron en sus crónicas haber sido atacados por un grupo de mujeres, en las cercanías del río que llevaría el nombre de Amazonas, situando nuevamente a esa sociedad de mujeres en los confines del mundo civilizado.

independientes, dueñas de sus propios destinos, sin participación de hombres en su gobierno, formadas con especial cuidado en las artes militares –disciplina reservada tradicionalmente al sexo masculino– y con un marcado carácter de igualdad, incluso de superioridad frente al hombre, suponía un mundo al revés, ciertamente atrayente, aunque peligroso, bárbaro y sin orden alguno.

En *Patroclo o el destino* (Yourcenar, 2013), Penthesilea se destaca entre el ejército de amazonas: “Era la única entre sus compañeras que había consentido en cortarse un seno, pero aquella mutilación apenas se notaba en su pecho de diosa” (2013: 58).

Esta reina amazona encarna en sí misma una transgresión. Su condición de mujer guerrera es transgresora. Ocultar su belleza bajo una coraza y un casco, tampoco se condice con lo esperable de una mujer. El hecho de atreverse a enfrentar al más temido de los héroes de la guerra de Troya constituye, tal vez, la mayor de las transgresiones.

Desde una visión actual, Yourcenar revisa el mito y se permite, en alguna medida, replantearse el lugar de la mujer:

Puede observarse que las categorías mismas de lo femenino y lo masculino han entrado en revisión. Porque ¿qué es hoy lo propio o característico de cada sexo? Esta crisis atraviesa el conjunto de las relaciones entre hombres y mujeres, como también las relaciones de las mujeres consigo mismas y de los hombres consigo mismos.

A su vez cuestionan los ordenamientos sociales basados en las diferencias “naturales” de los sexos. Momento de transformación en lo social, donde comienzan a fisurarse los antiguos vínculos contractuales –tanto en su dimensión explícita como implícita– entre hombres y mujeres. Se vuelve así necesario redefinir el campo de lo legítimo en las relaciones entre los géneros. (Fernández, 1993: 13)

Este es el primer personaje creado por una escritora mujer que analizamos en este volumen. Sin embargo, esto no significa que debemos darle prioridad al sexo/género de la autora en el momento de ensayar una lectura interpretativa. En una cita rescatada por Nelly Richard, Josefina Ludmer señala que:

[...] "la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual". Como mejor entiendo esta afirmación, es relacionándola con las teorizaciones de Julia Kristeva: acordando con ellas que –más allá de los condicionamientos biológico sexuales y psicosociales que definen el sujeto autor e [influyen sobre] ciertas modalidades de comportamiento cultural y público– la escritura pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación. [...] Ciertas experiencias límite de la escritura que se aventuran en el borde más explosivo de los códigos, como sucede con las vanguardias y neovanguardias literarias, desatan dentro del lenguaje la pulsión heterogénea de lo semiótico-femenino que revienta el signo y transgrede la clausura paterna de las significaciones monológicas, abriendo la palabra a una multiplicidad de flujos contradictorios que ritman el quiebre sintáctico. (Richard, 1993: 35)

Por su parte, Cecilia Olivares en su *Glosario de términos de crítica literaria femenina*, dirá que:

Hoy se habla de "las mujeres" y no de una "mujer" con rasgos universalizables. Sin embargo, la simple pluralización del término no ha solucionado el asunto, así como tampoco lo ha hecho el que se afirme que, además del género, se debe tomar en cuenta en cualquier análisis la clase, la raza, la nacionalidad.

Cuando se trata de demandas concretas se vuelve necesario apelar a la situación de "la mujer", pero las demandas y el peso que se les da puede variar de región en región, de país en país, de momento en momento. Cuando se trata de analizar obras literarias de escritoras, ubicar el lugar desde donde se produjeron también debe llevar a la elección cuidadosa del peso que se dará a ciertas categorías y variables, así como a la creación de renovados instrumentos de análisis. (1997: 13)

La muerte de Penthesilea a manos de Aquiles, atravesada por su lanza, reafirma la supremacía de la cultura griega frente a la barbarie, al mismo tiempo que devuelve a la mujer a su condición. Se restituye así el orden y la

normalidad, es decir, la obligada sumisión de la mujer dentro de la sociedad patriarcal del momento.

Sin embargo, al final del relato, nos sorprende ver a Aquiles sollozando mientras sostiene la cabeza de su víctima entre las manos, en definitiva, una mujer a la que reconoce “digna de ser su amigo”:

Al levantar la visera descubrieron, en lugar de un rostro, una máscara de ojos ciegos a la que ya no llegarían los besos. Aquiles sollozaba, sostenía la cabeza de aquella víctima **digna de ser un amigo**. (Yourcenar, 2013: 59)

Con su muerte, Pentesilea consuma su última transgresión: cruza los límites del género y se convierte en “el único ser en el mundo que se parecía a Patroclo” (Yourcenar 2013: 59).

## **Marcela**

Durante la permanencia de Don Quijote y Sancho con los cabreros<sup>10</sup>, en la primera parte del *Quijote*, se relata el final de la historia de los amores de Grisóstomo y Marcela, dos jóvenes que viven como pastores aunque en realidad no lo son. Grisóstomo es un estudiante de astronomía, hijo de un hombre rico. Por su parte, Marcela es huérfana, su madre murió cuando ella nació y su padre, Guillermo “el rico”, también ha muerto. Vive con un tío cura, que es su tutor. Ambos coinciden en su búsqueda de libertad y es por eso que se han refugiado en los bosques.

La belleza de la muchacha deslumbra a cuantos la ven pero ella manifiesta su deseo de que la amen por su interior y no por su aspecto físico.

El episodio pastoril cuenta que Grisóstomo ha muerto, víctima de un amor no correspondido, y su amigo Ambrosio hace responsable a Marcela del infortunado suceso. Aunque Cervantes deja abierta la posibilidad de que Grisóstomo haya muerto de amor o de que se haya quitado la vida, en ambos

<sup>10</sup> El episodio pastoril de Grisóstomo y Marcela se narra entre los capítulos 11 y 14 de la primera parte del *Quijote*, titulada *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.



casos, la acusación que hacen a Marcela se mantiene invariable ya que, para los asistentes al entierro, es la responsable de la muerte de Grisóstomo. En ocasión del entierro, la joven pronuncia frente a todos los asistentes un discurso que impacta no sólo por su lógica sino por su actualidad.

El insensato amor por la hermosura, la verdadera belleza del alma, la imposición de relaciones forzadas, la libertad de elección (tanto del amor terreno como de aquellos que eligen “llevar su alma a la morada primera”), la informalidad del vínculo amoroso, la autodeterminación de ser libre, la falta de trascendencia de los sentimientos, son los puntos principales de un discurso que refleja una inesperada actitud transgresora en una joven inserta en un mundo que mucho dista de las ideas que expresa:

“-No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho – respondió Marcela- sino a volver por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y así, ruego a todos los que aquí estáis, me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos. Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aún queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. [...] que si todas las bellezas se enamorasen y rindiesen sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar; porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos. Y, según yo he oído decir, **el verdadero amor no se divide y ha de ser voluntario, y no forzoso.** [...] **La honra y las virtudes son adornos del alma**, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si **la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermosean**, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? **Yo nací libre, y para poder vivir libre**

**escogí la libertad de los campos.** Los árboles destas montañas son mis compañías, las claras aguas destos arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que su crueldad. Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos, y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; [...] el cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino y el pensar que tengo de amar por elección es escusado. [...] entiéndase de aquí en adelante que si alguno por mí muriere, no muere de celoso ni desdichado, porque quien a nadie quiere, a ninguno debe dar celos; [...] **Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme;** ni quiero ni aborrezco a nadie. [...] Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera. (Cervantes, 2004: 125-128)

Marcela se autodetermina libre. No solo cuestiona el verdadero amor y la verdadera belleza, para ella dos cualidades que residen en el interior de la persona, sino que se siente libre de elegir y de desdeñar el amor terreno.

Paradójicamente, es Don Quijote quien encuentra cargado de sensatez el discurso de Marcela y sale a defenderla, impidiendo que la sigan:

–Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar

de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive. (Cervantes, 2004: 128)

En este discurso –alineado con el mundo platónico de las ideas– Cervantes intenta, además de exponer cuál es el verdadero amor y de criticar aspectos de las novelas pastoriles, mostrar que la mujer es tan digna de proclamar su libertad como el hombre.

Marcela cuestiona, en el siglo XVII, las prefiguraciones o lugares estatuidos para la mujer. Como en el caso de Medea, deberán transcurrir varios siglos para que esta proclama de igualdad entre el hombre y la mujer, para que estas capacidades femeninas potenciales, todavía utópicas en aquellos tiempos, lleguen a ser reconocidas socialmente.

## CAPITULO III

### LAS RELACIONES DE PODER

*...no existen relaciones de poder sin resistencia...*

*Microfísica del poder*

M. Foucault

En *Microfísica del poder* (1979), Michel Foucault presenta un minucioso análisis sobre las redes del poder y sostiene que el origen de la dominación no está únicamente en manos de quienes gobiernan –ya sea el Estado o las instituciones que regulan la vida comunitaria–, sino que también se halla en el “cuerpo social”. Según Foucault, la dominación que origina el poder se da más que en un sentido vertical –de gobernante a gobernado, de jefe a subordinado– en un sentido transversal, constituyendo una trama densa y difícil de desarticular. De ahí que afirme que el poder no es propiedad exclusiva de uno o de un grupo, sino que concierne a un entorno y es ejercido con el consentimiento de esa comunidad:

[...] no considerar el poder como un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre los otros, de una clase sobre las otras; sino tener bien presente que el poder, si no se lo contempla desde demasiado lejos, no es algo dividido entre los que lo poseen, los que lo detentan exclusivamente y los que no lo tienen y lo soportan. El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están

siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos. (Foucault, 1979: 143-144)

Más adelante, en esta misma obra, establecerá una distinción entre poder y soberanía. Según explica, entre los siglos XIII y XIX, el pensamiento jurídico-filosófico instaló un modelo según el cual el problema del poder se reduce al problema de la soberanía: “¿Qué es el soberano? ¿Cómo puede constituirse? ¿Qué es lo que une los individuos al soberano?” (1979: 157). Partiendo de este planteo intenta hacer un análisis que irá en otra dirección:

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento. La familia, incluso hasta nuestros días, no es el simple reflejo, el prolongamiento del poder de Estado; no es la representante del Estado respecto a los niños, del mismo modo que el macho no es el representante del Estado para la mujer. Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía. (Foucault, 1979:157)

Lo que Foucault está tratando de explicar es que el poder se construye y funciona a partir de poderes, de un sinnúmero de cuestiones y de efectos de poder. No se trata de la suma de voluntades (individuales o colectivas) sino de un entrecruzamiento de relaciones que es necesario estudiar ya que el poder no es independiente.

Por otro lado, sostiene que “el poder está siempre ahí”, que no hay márgenes que permitan situarse por fuera de él, que “no se está nunca fuera”, sin que esto signifique que se está atrapado bajo una forma inabarcable de dominación.

En estas complejas relaciones de poder, la mujer ha sido a lo largo de la historia, sojuzgada, ocultada, relegada a un segundo plano, cuando no a una completa ausencia.

Focalizándonos específicamente en las formas en que las circunstancias sociales y culturales, políticas y económicas sujetan/subjetivan a las mujeres, podemos decir que el olvido y la exclusión –como mecanismos de selección de hechos memorizables que actúan sobre las normas semióticas de la cultura y que siempre operan desde lugares de poder– han hecho que no se aprecie el papel real que la mujer ha jugado en la sociedad. Hay un olvido sobre la participación de la mujer en las luchas históricas, en la Revolución Industrial o la Segunda Guerra Mundial, las luchas armadas de los pueblos, y un olvido de la lucha que las mujeres han sostenido en oposición al predominio masculino, con algunas estrategias hoy inimaginables (como en el ejercicio de prácticas de parto, de curación o sanación, de acompañamiento de los moribundos en la instancia del pasaje hacia la muerte, o de hechizos y brujerías) o poco aceptables para algunos sectores (como es el empleo de la seducción como estrategia subjetiva).

Salvo algunos antecedentes en el mundo de la literatura, la filosofía y la historia, la mujer aparece completamente desdibujada hasta finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el derecho y la sociología comienzan a trabajar sobre su estatuto jurídico en diversas sociedades. Es entonces que se da inicio a los cuestionamientos sobre los derechos de la mujer, limitados aun en sus postulados por la oposición hombre-mujer.

Casi paralelamente comienzan a aparecer los primeros trabajos sobre mujeres, escritos por mujeres, cuyo propósito era relatar la vida de mujeres *de excepción*.

La incorporación de la mujer al mundo del trabajo, especialmente en Inglaterra a partir de la Revolución Industrial, produjo un cambio social que se tradujo en el rescate de la mujer como sujeto social. Sin embargo, si bien había logrado parangonarse con el hombre, al sumarse al mundo laboral, la mujer seguía ocupando una posición subalterna al no escucharse su voz. Lo mismo había sucedido con la Revolución Francesa, donde la destacada presencia de la mujer se silencia. La contradicción entre la idea universal de la igualdad natural y política de los seres humanos, traducida en los principios de *Liberté*,

*Égalité, Fraternité*, proclamados por los ideólogos de la Revolución y la imposibilidad de las mujeres de acceder a los derechos políticos, quedó rápidamente en evidencia. El mismo Condorcet reclama, en el año 1743, en su obra *Bosquejo de una tabla histórica de los progresos del Espíritu Humano* (Duhet, 1974) el reconocimiento del papel social de la mujer, cuya condición compara con la de los esclavos. Por su parte, la autora teatral y activista revolucionaria Olimpia de Gouges (1748-1793) fue la protagonista de la contestación femenina. En 1791, publicó la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*, que era, de hecho, un calco de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, aprobada por la Asamblea Nacional en agosto de 1789. Allí denunciaba que la Revolución hubiera olvidado a las mujeres en su proyecto igualitario y liberador. En este contexto cabe mencionar a Mary Wollstonecraft (1759-1797), quien en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer*, rompe con el estereotipo de la dama dócil y ornamental, a la vez que proclama la necesidad de llevar adelante una revolución en el comportamiento de las mujeres que les permita restaurar su dignidad perdida en un marco de igualdad.

Habrá que esperar hasta el final de la Segunda Guerra Mundial para que las mujeres comiencen a ser consideradas sujetos de la historia y adquieran rasgos propios, que las independicen. Y harán falta aun unas décadas más para que comiencen los primeros estudios en torno a la mujer y su relación con el poder.

Lentamente y como consecuencia de este proceso se rompe con la vieja idea (que corresponde a un prejuicio ampliamente difundido) que hacían pensar que la literatura o la historia de las mujeres, solo podía ser escrita y leída por mujeres:

Contrariamente a lo que supone una visión reduccionista y desinformada [...], la pluralidad de aproximaciones que conforma el *feminismo* no incumbe únicamente a las mujeres o a la literatura escrita/ leída/ protagonizada por mujeres, sino que invita a una reflexión crítica a propósito de la literatura y de cualquier forma de textualidad; implica una revisión del funcionamiento del poder que ha de hacernos a todas y todos individuos, más libres o, tal vez, sólo

algo menos ajenos a los mecanismos que nos constituyen como *sujetos*, en el doble sentido de la palabra. (Carbonell y Torras, comp. 1999: 8)

La incorporación de la mujer a un mundo hasta entonces privativo de los varones hizo que se dejara conceptualizarla como solamente un sistema de representaciones culturales, y que se pasara a analizar, mediante el concepto de género, su protagonismo en un conjunto de prácticas sociales, familiares e, incluso, políticas y económicas.

Es así como el advenimiento del siglo XXI ha permitido, sin olvidar temas claves como el trabajo, la educación, la vida privada y familiar, analizar la interacción entre las diferentes relaciones de poder, de clase y de sexo en la construcción de identidades, no sólo en el espacio privado sino también en el espacio público, de manera tal de exponer claramente la relación de la mujer con los espacios públicos y políticos.

Los particulares contextos históricos en que se gestan las obras que integran el programa de Lengua y Literatura V, del Liceo "Víctor Mercante", condicionan sus personajes femeninos. Si bien en su mayoría las mujeres ocupan u ostentan una relación estrecha con el poder, el hecho de ser mujeres las limita y, prácticamente en todos los casos, las coloca en inferioridad de condiciones frente a los personajes masculinos.

Los hombres han monopolizado, históricamente, las posiciones clave tanto en el campo político como en el cultural. El cuestionamiento del mito acerca del hombre como depositario de las tres condiciones necesarias para acceder a estas posiciones de privilegio: inteligencia (manifestada en su elocuencia), poder (evidenciado en el ejercicio del mando) y eficacia (traducida en el logro instrumental de lo que se propone) es reciente.

En la sociedad, los discursos y los mitos se encargan de legitimar y de definir los lugares que ocupan los diferentes actores. La desigualdad y su consecuente subordinación en los espacios sociales, ha sido padecida por las mujeres a lo largo de la historia como una forma de violencia - visible o invisible, física o simbólica- determinante a la hora de establecer sus posicionamientos.



El ejercicio histórico del poder, que coloca a los varones automáticamente en una posición de mando y/o protección frente a las mujeres hizo que, correlativamente, las mujeres legitimaran este poder. Sin embargo, a lo largo del tiempo, las mujeres han ido ocupando nuevos espacios y han desarrollado en los intersticios de dicho poder varias formas de resistencia, transgresión y contra-violencia que si bien no alcanzan para revertir su situación de subordinación, sirven para conformar espacios sociales y subjetivos de dignificación.

Resulta claro que la discriminación de género, como toda otra discriminación, se fundamenta y es atravesada en todas sus dimensiones por el problema del poder. Los poderes en tanto tales sostienen su eficacia obviamente desde los discursos que instituyen. Pero el poder no es meramente una cuestión discursiva sino que, en sus orígenes, es un *acto* de fuerza y, en sus peores formas, un *ejercicio* de violencia.

Sin embargo –y esto se verá en el análisis de varias de las obras del programa– si bien el lenguaje no es misógino en sus estructuras, tal como lo señala Monique Wittig, puede llegar a serlo en sus aplicaciones:

Las estructuras jurídicas del lenguaje y de la política constituyen el campo actual de poder; no hay ninguna posición fuera de este campo, sino sólo una genealogía crítica de sus propias prácticas legitimadoras. [...] Y la tarea es formular dentro de este marco constituido una crítica de las categorías de identidad que crean, naturalizan e inmovilizan las estructuras jurídicas contemporáneas. (Carbonell y Torras, comp., 1999: 31)

Diana Fuss, en *Leer como una feminista*, señala la clara vinculación entre lenguaje, política y poder, y la expresa diciendo que “La política es precisamente una categoría evidente en el discurso feminista, la más irreductible e indispensable.” (Carbonell y Torras comp., 1999: 145). Kate Millet, en su libro *Política Sexual*, define “política” como “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”. A su vez, Millet considera que las relaciones de poder deben estudiarse “en función del

contacto y de la interacción personal que surge entre los miembros de determinados grupos coherentes y claramente delimitados”, de acuerdo a la pertenencia a una raza, casta, clase o sexo (1975: 32). Así, entiende, que la política sexual sería la dominación que ejerce el grupo de los hombres sobre el grupo de las mujeres –ambos delimitados por el sexo– y que gozaría de aprobación universal debido al “carácter patriarcal de nuestra sociedad y de toda las civilizaciones históricas” (Millet, 1975: 33).

Si bien esta definición descriptiva es operatoria a grandes rasgos y da cuenta de un estado general de la cultura en determinado momento histórico-social, no debe olvidarse que en los intersticios de esa estructura de dominación, como ya se señalara antes mediante el desarrollo de las ideas de Foucault, hay redes atomizadas de poder y contra-poder y/o micro-poder.

Volviendo a las obras del programa que nos ocupa, resulta notorio que, en la mayoría de los contextos de producción de los personajes, las reinas son el mejor exponente de la presencia de las mujeres en el ámbito del poder.

Si bien la figura de la reina no responde a un único patrón, porque su rol parecería construirse y, por momentos, deconstruirse, de formas diversas, en términos generales puede afirmarse que resulta evidente que existían ciertas funciones que estaban reservadas a esta figura según los distintos momentos históricos.

Los cambios más ostensibles en torno a ella se vinculan a la actividad pública y a su protagonismo en el engranaje de poderes y contrapoderes tejidos en la vida política de la corte.

Uno de los aspectos que va a señalar a la reina como parte esencial de la institución monárquica es que no va a ser solamente la esposa del rey sino también la madre del futuro rey. Como hemos visto en los capítulos anteriores, la fuerte vinculación entre los roles de mujer y de madre, adquiere una significación especial en el caso de las reinas, ya que para ellas el hecho de ser madre es una cuestión de Estado. El papel de la reina-esposa-madre es fundamental en el proceso de perpetuación de la dinastía monárquica. De ahí su protagonismo en las ceremonias y representaciones públicas, así como también en la situación decisiva de ser, en la mayoría de los casos, la encargada de supervisar y participar activamente en la educación del futuro monarca.

Asimismo la reina debe encarnar una serie de ideales: mujer perfecta, sabia, prudente, piadosa, madre y esposa ejemplar. En ella se va a mirar la sociedad, en especial las mujeres, ya que también debe encarnar el ideal de feminidad. La reina debe adecuarse a lo que se espera de ella.

En este sentido también debe encarnar a la política perfecta. Esta faceta, si bien puede llegar a ensombrecer las cualidades anteriores, requiere de la reina alcanzar el justo equilibrio que le permita intervenir en cuestiones de estado pero siempre a la sombra de su esposo. Una reina demasiado activa en cuestiones políticas, puede verse como una mujer demasiado ambiciosa y usurpadora de las funciones de su esposo. De ahí que su intervención nunca vaya más allá de lo que la prudencia marque como estrictamente necesario.

Desde aquellas mujeres esposas-madres de reyes a la mujer actual, el camino recorrido no solo ha sido largo sino también arduo. Hoy en día, los hombres se ven desafiados por mujeres que reclaman acceso en iguales términos a la universidad, a las profesiones y a la esfera política.

Sin embargo, existen aún nichos de exclusión de las mujeres de la vida pública y política moderna, que se contradicen con la idea de emancipación e igualdad universal. Si bien se ha avanzado mucho en la ampliación de los derechos civiles y políticos de las mujeres –en especial en los últimos dos siglos-, la completa igualdad resulta aun utópica. Algunos sectores del feminismo prefieren explicar este fenómeno como un mal endémico de la modernidad, donde las mujeres no son el único grupo excluido, sino que también existen asimetrías generadas por diferencias raciales, religiosas, sexuales, políticas, económicas que exceden el plano de las personas y llegan a alcanzar, incluso, a naciones.

Tal como lo señala el feminismo de la diferencia, la igualdad que se sigue defendiendo es la igualdad en el mercado laboral (a igual trabajo igual remuneración), la igualdad ante la ley, ante las políticas sexuales. El feminismo de la igualdad fue seguido de un feminismo de la diferencia que aboga por el reconocimiento de ciertas diferencias específicas que las mujeres poseen con respecto a los hombres, y que no sólo no las convierten en seres humanos inferiores sino que deben ser reconocidas y reivindicadas. Es desde este feminismo de la diferencia de donde surgen, entre otros, los reclamos por la extensión de las licencias médicas por maternidad, la diferencia en la

consideración de los grupos etarios para el trabajo profesional tomando en cuenta la maternidad, la planificación familiar voluntaria, los derechos a la salud sexual y reproductiva, el empoderamiento de la mujer, la igualdad de género y el acceso universal a la educación, cuestiones aun hoy pendientes.

## **Para reflexionar**

Las relaciones de poder es el último aspecto que abordaremos para repensar los personajes femeninos de las obras del programa. A este fin proponemos una lectura crítica sobre la posición que ocupan, en sus respectivos contextos, Antígona (Sófocles, *Antígona*), Gertrudis (W. Shakespeare, *Hamlet*), Lady Macbeth (W. Shakespeare, *Macbeth*) y Clitemnestra (M. Yourcenar, “Patroclo y el destino”).

Si bien la mayoría de los personajes propuestos ocupan ellas mismas u ostentan una relación estrecha con el poder, su rol de mujer las limita y las ubica en inferioridad de condiciones.

Invitamos al alumno a reflexionar acerca de la incidencia del poder y su red de vinculaciones sobre estos personajes y las decisiones que toman en consecuencia.

En un ejercicio de menor sujeción al texto y a su contexto de producción, proponemos al estudiante transpolar las problemáticas que plantean las obras, buscar conexiones con la actualidad y pensar cómo se resolverían hoy los conflictos en los que estos personajes femeninos se encuentran inmersos.

## **Antígona**

Ya hemos visto a Antígona como un personaje inmerso en un contexto que la descalifica por ser mujer, a lo que se suma su evidente estado de soledad frente a la empresa que decide emprender. Sin embargo, no duda en rebelarse a una autoridad inicua y desafiar el poder de su tío, el rey de Tebas, Creonte.

En el diálogo que inaugura la tragedia, su hermana Ismena le aconseja no enfrentarse a su tío, dada su doble condición de mujer y de subordinada:

ISMENA.- ¡Ay de mí! Reflexiona, hermana, que nuestro padre murió aborrecido e infamado, después que, por los pecados que en sí mismo había descubierto, se arrancó los ojos él mismo con su propia mano. También su madre y mujer –nombres que se contradicen- con un lazo de trenza se quitó la vida. Y como tercera desgracia, nuestros dos hermanos en un mismo día se degüellan los desdichados, dándose muerte uno a otro con sus propias manos. Y ahora que solas quedamos las dos, considera de qué manera más infame moriremos si con desprecio de la ley desobedecemos la orden y autoridad del tirano. **Pues preciso es pensar ante todo que somos mujeres para no querer luchar contra los hombres; y luego, que estamos bajo autoridad de los superiores, para obedecer estas órdenes y otras más severas.** Lo que es yo, rogando a los que están bajo tierra que me tengan indulgencia, como que cedo contra mi voluntad, obedeceré a los que están en el poder, porque el querer hacer más que lo que uno puede, no es cosa razonable. (Sófocles 1981:162-163)

Creonte es un rey reciente. La extinción de los representantes masculinos de la casa de los Labdácidas –Layo, Edipo, Eteocles y Polinices–, lo colocan en un lugar de privilegio en la sucesión al trono. Él mismo describe las circunstancias que lo llevan a convertirse en rey de Tebas:

CREONTE.- ¡Ciudadanos! Los dioses al fin han enderezado los asuntos de la ciudad después de haberla agitado en revuelta confusión. Y yo os mandé por mis emisarios que os reunierais aquí, separadamente de todos los demás, porque sé que siempre respetasteis como es debida las órdenes del trono de Layo, lo mismo que luego, cuando Edipo regía la ciudad, y después que él cayó, persististeis también en vuestra constante fidelidad alrededor de sus hijos. Mas cuando estos, por doble fatalidad, han muerto en un mismo día al herir y ser heridos con su propias y mancilladas manos,

***quedo yo en poder del imperio y del trono, por ser el pariente más próximo de los muertos.*** (Sófocles, 1981: 164-165)

En relación al ejercicio del poder, Creonte sintetizará lo que, según su criterio, es el modelo del buen gobernante:

CREONTE.- [...] Difícil es conocer la índole, los sentimientos y opinión de un hombre antes de que se le vea en el ejercicio de la soberanía y aplicación de la ley. Pues a mí, quien gobernando a una ciudad no se atiene a los mejores consejos, sino que procura que el miedo tenga amordazada la lengua, ése me parece ser el peor gobernante, ahora y siempre; y a quien estime a un amigo más que a su propia patria, no lo estimo en nada. Pues yo, juro por Júpiter, que todo lo tiene presente siempre, nunca ocultaré el daño que vea amenace la salvación de los ciudadanos, ni concederé mi amistad a ningún hombre enemigo de la patria; porque sé que ésta es la que nos conserva, y que si gobernamos con recto timón, logramos amigos. Con estas leyes voy a procurar el fomento de la ciudad, y conformes con ellas, he promulgado a los ciudadanos las referentes a los hijos de Edipo. (Sófocles, 1981: 165)

La lógica del discurso de Creonte acerca de los deberes del buen gobernante logra, por momentos, convencernos de sus buenas intenciones y correcto proceder. Sin embargo, algunas expresiones desmesuradas, muchas de ellas referidas a la condición de la mujer, llaman la atención por su crudeza:

CREONTE.- [...] No hay mayor mal que la anarquía; ella arruina las ciudades; ella introduce la discordia en las familias; ella rompe y pone en fuga los ejércitos del aliado; pero la obediencia salva las más veces la vida de los que cumplen con su deber. ***Así hay que defender el orden y la disciplina, y no dejarse nunca dominar por una mujer. Mejor es, si es preciso, caer ante un hombre, que así nunca podrán decir que somos inferiores a una hembra.***

CORO.- A mí, si no es que por la edad chocheo, ***me parece razonable lo que has dicho.*** (Sófocles, 1981: 175)

Como puede apreciarse, el Coro muestra que la opinión de Creonte es compartida. Son varios los pasajes en los que el tirano manifiesta expresamente su desprecio por las mujeres, considerándolas, inclusive, intercambiables.<sup>1</sup> En un diálogo con su hijo Hemón, prometido de Antígona, repudia su actitud por creerlo vencido y esclavo de una mujer:

CREONTE.- ¿No se dice que la ciudad es del que manda?  
HEMÓN.- Y muy bien, si reinases tú solo en tierra despoblada...  
CREONTE.- Este, a lo que parece, contiene por la muchacha.  
HEMÓN.- Como si tú fueras la muchacha; pues por ti, en verdad, me preocupo.  
CREONTE.- ¡Ah malvado! ¿En pleitos vienes contra tu padre?  
HEMÓN.- Porque te veo faltar a la justicia.  
CREONTE.- ¿Falto, pues, manteniendo el respeto a mi autoridad?  
HEMÓN.- No la respetas, cuando conculcas las leyes.  
CREONTE - **¡Oh asquerosa ralea, y vencido por una mujer!**  
(Sófocles, 1981: 177)

Una lectura desde la contemporaneidad nos permite afirmar que las expresiones de Creonte esconden no solo opresión de género sino sus formas particularizadas de violencia. Esto se traduce en sus discursos, en la organización del poder, en la aceptación de sus dichos como manifestación del orden natural de las cosas. Al respecto, Ana María Fernández, en *La mujer de la ilusión*, sostiene que la arbitrariedad cultural es una pieza clave en el engranaje de los sistemas de dominación que, mediante diferentes dispositivos institucionales, logra que las maniobras arbitrarias se vean como legítimas, al mismo tiempo que le otorga legitimidad al grupo dominador como autoridad. El ejercicio de esta violencia simbólica no solo resulta invisible a los actores sociales sino que implica directamente a quienes más sufren sus efectos. Las jerarquías sociales y el uso que se hace del lenguaje, tienden a desdibujar su característica central de arbitrariedad e injusticia.

<sup>1</sup> Hemos citado el pasaje en el que Ismena le pregunta a Creonte si será capaz de matar a la novia de su propio hijo y éste le contesta: "Otros campos tiene donde podrá arar." (Sófocles, 1981: 173)

Sin embargo, no hay que dejar de reconocer que frente a esta situación, la mujer adopta formas también particularizadas de resistencia y contra-violencia.

La manera que encuentra Antígona de oponerse al poder omnímodo de su tío es aferrarse a la justicia divina, honrando a sus ancestros, promulgando el amor y no el odio.

El empeñamiento de Creonte por mantener su postura, no lo deja ver que se está extralimitando. El siguiente pasaje deja bien en claro las posiciones contrapuestas:

CREONTE.-Nunca el enemigo, ni después de muerto, es amigo.

ANTÍGONA.- **No he nacido para compartir odio, sino amor.**

CREONTE.- Pues bajando al infierno, si necesidad tienes de amar, ama a los muertos; que **viviendo yo, no mandará una mujer.**

(Sófocles, 1981: 172)

La cercanía de Antígona con el poder –nieta del rey Layo, hija del rey Edipo, sobrina y futura nuera del actual rey, Creonte–, volverían inverosímil el cruel destino de la joven, si la ubicáramos en otro contexto.

Si bien, a lo largo de la historia, el concepto de lo público y lo privado han sufrido sustanciales transformaciones, es notorio que –al menos hasta la segunda mitad del siglo XX– el espacio público ha sido ocupado tradicionalmente por varones, mientras que el privado por mujeres, y de esta situación se derivan atribuciones de lo masculino y lo femenino respectivamente.

En Antígona vemos a una mujer que no puede aspirar al trono, un trono que, siglos más tarde, le correspondería legítimamente como heredera. Ya lo ha dicho Creonte: la mujer no puede mandar. Sin embargo ella es consciente de su noble linaje y así lo manifiesta camino a su morada final:

ANTÍGONA.- ¡Oh patria, ciudad de la tebana tierra, y dioses de mis abuelos! Ya me llevan; nada espero. **¡Mirad, príncipes de Tebas a la princesa única que queda,** lo que sufre y de qué hombres, por haber practicado la piedad! (Sófocles, 1981:180)



A lo largo de la obra queda claro que la elección de Antígona es la justicia. Y, si alguna duda hemos tenido como lectores sobre qué principios deberían prevalecer, es el mismo Sófocles –en la voz del Coro– quien al final de la tragedia se encarga de aclararlo:

CORO.- La prudencia es la primera condición para la felicidad; y **es menester, en todo lo que a los dioses se refiere, no cometer impiedad**; pues las insolentes bravatas que castigan a los soberbios con atroces desgracias, les enseñan a ser prudentes en la vejez. (Sófocles, 1981:189)

Desde el siglo V a.C., Antígona nos deja el legado de una mujer que sola, frente a la incompreensión y al temor, se atreve a desafiar el poder.

## **Gertrudis**

Tal como lo acabamos de señalar respecto a Antígona, Gertrudis es un personaje rodeado de poder, uno de los móviles centrales de la acción de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*.

No solo es reina, sino que es madre de un joven príncipe heredero, Hamlet, viuda de un incomparable rey y esposa del actual monarca, Claudio.

La tragedia *shakespeareana* comienza cuando ya han ocurrido dos hechos centrales en la obra: el rey Hamlet ha muerto sorpresivamente mientras descansaba y su viuda, Gertrudis, ha contraído matrimonio con su cuñado, Claudio, sin guardar un tiempo respetable de luto. Esto coloca a la nueva pareja monárquica en una situación algo incómoda, en especial, frente al príncipe Hamlet.

Respecto a su precipitada boda, el nuevo monarca se justificará diciendo:

REY.- Aunque todavía permanezca vivo el recuerdo de la muerte de nuestro querido hermano Hamlet, y nos incumba mantener en duelo nuestro corazón y contraído a todo nuestro reino en un solo gesto de pesar, sin embargo, tanto y tanto ha combatido la discreción con la naturaleza, que pensamos ya en él con un dolor más prudente y sin

olvidarnos de nosotros mismos. **A este fin hemos tomado por esposa a la que antes fue nuestra cuñada y es hoy nuestra reina, la consorte imperial de este belicoso Estado**, si bien, por decirlo así, con una alegría malograda, con un ojo risueño y el otro vertiendo llanto, con regocijo en los funerales y endechas en el himeneo, pesando en igual balanza el placer y la aflicción. (Shakespeare a, 1960: 358-359)

Sin embargo, Hamlet, en un irónico intercambio con su condiscípulo Horacio, deja en claro que desapruueba la boda:

HORACIO.- Señor, he venido a asistir a los funerales de vuestro padre.

HAMLET.- Por favor, no te burles de mí, condiscípulo. Yo creo que ha sido a las bodas de mi madre.

HORACIO.- Verdaderamente, señor, que han venido poco tiempo después.

HAMLET.- ¡Economía, Horacio, economía! **Los manjares cocidos para el banquete de duelo sirvieron de fiambres en la mesa nupcial. ¡Quisiera haberme hallado en el cielo con mi más entrañable enemigo, antes que haber presenciado semejante día, Horacio!** (Shakespeare a, 1960: 363)

El rey y la reina aparecerán, en lo sucesivo, juntos, formando parte de una alianza en la que a él le corresponde mostrar el papel de gobernante y a ella el de centro y sustento de la familia real y, por ende, de una monarquía que se presenta como inestable luego de la muerte del Rey Hamlet. Sin duda el poder reside en la figura del monarca aunque, paradójicamente, es Gertrudis quien se lo transfiere al unirse con él en matrimonio.

Tal vez uno de los aspectos que más impactan respecto a esta precipitada unión es que se ve como producto de la lascivia. Todo parece indicar que el hombre ha trastornado el orden de la naturaleza al dejarse gobernar por su cuerpo y mostrarse esclavo de las pasiones. Siguiendo los principios que rigen el mundo isabelino, el individuo cuyo cuerpo domina su alma está corrompido. De ahí que el rey deba respetar ciertos órdenes impuestos por la naturaleza. Si

bien no se discutía la existencia de la monarquía, los posibles herederos al trono se afanaban violentamente en lo referido a quién sería rey, reparando con particular énfasis en sus cualidades morales, que harían de ese hombre un rey, ante todo, justo:

Aunque otros sistemas eran posibles en otras partes, tradición y costumbres habían hecho de la monarquía el único gobierno adecuado para Inglaterra, y es deber del rey obrar como un servidor de la ley natural que está por encima de él y la aplicación de cuyos preceptos constituyen su razón de ser. El rey no es un déspota, que independientemente puede hacer lo que quiera; representa el principio universal de la justicia tan firmemente establecido como lo es el orden de los cielos. (Spencer, 1954: 32)

En este marco resulta interesante releer a Gertrudis, un personaje considerado de importancia secundaria por la crítica tradicional, como una mediadora y dadora de poder<sup>2</sup>. Una mujer que escudada en su personalidad añorada, por momentos aburrida y sin matices, puede resultar inteligente, penetrante y exquisitamente concisa en su discurso.<sup>3</sup>

Es notable cómo la desigualdad y discriminación conforman en *Hamlet* un particular circuito que se retroalimenta. Ya hemos visto, al analizar el personaje de Ofelia, los límites que puede alcanzar en el particular contexto de la corte de Elsinore, la discriminación. Llevado al plano político, este circuito se realiza a través de la producción social de los diferentes tipos de consenso que legitiman la desigualdad y las prácticas discriminatorias. Prácticamente todos los personajes sufren en carne propia la discriminación, aunque por diferentes motivos: Hamlet por su supuesta locura; Gertrudis por su debilidad por un hombre que, confrontado con su anterior esposo, resulta indigno; Ofelia, por su condición de mujer de la corte, a quien el hecho de no pertenecer a la nobleza le impide aspirar a concretar su amor por Hamlet.

<sup>2</sup> Si Gertrudis no hubiera accedido a casarse con Claudio, él no hubiera llegado a convertirse en rey.

<sup>3</sup> Para ahondar en este aspecto ver Heilbrun, C. (1990). *La madre de Hamlet y otras mujeres*. New York: Ballantine Books.

Es así que el rasgo más destacable de Gertrudis –al que se recurre para su caracterización como personaje– es ser una mujer que arrastra la vergüenza de un matrimonio apresurado con su cuñado, consciente de que su relación resulta lujuriosa e incestuosa a los ojos de su hijo:

HAMLET.- [...] ¿Sólo dos meses que murió?... ¡No, no tanto; ni dos!  
¡Un rey tan excelente, que comparado con éste era lo que Hiperion a un sátiro! Tan afectuoso para con mi madre, que no hubiera permitido que las auras celestes rozaran con demasiada violencia su rostro. ¡Cielos y tierra! ¿Habrá que recordarlo? ¡Cómo! **¡Ella, que se colgaba de él, como si su ansia de apetitos acrecentara lo que los nutría! Y, sin embargo, al cabo de un mes...-¡no quiero pensar en ello!- ¡Fragilidad, tu nombre es mujer!....**Un mes apenas, antes de estropearse los zapatos con que siguiera el cuerpo de mi pobre padre, como Níobe arrasada de lágrimas...; ella, sí, ella misma...-¡oh Dios!, una bestia incapaz de raciocinio hubiera sentido un dolor más duradero-, casada con mi tío, con el hermano de mi padre, aunque no más parecido a mi padre que yo a Hércules...¡Al cabo de un mes!... ¡Aun antes que la sal de sus pérfidas lágrimas abandonara el flujo de sus irritados ojos, desposada! ¡Oh, ligereza más que infame, correr con tal premura al tálamo incestuoso!  
(Shakespeare a, 1960: 362)

El conflicto renacentista sobre la naturaleza del hombre constituye una problemática crucial de toda la obra de Shakespeare. El contraste entre la bondad teórica y la maldad real, entre el cuadro ideal y optimista y el que exageraba las miserias de la condición humana, constituyó una tendencia creciente hacia fines del siglo XVI y fue expresado por Shakespeare con gran fuerza en sus obras. Tanto *Hamlet* como *Macbeth* –por mencionar a los protagonistas de las dos obras de Shakespeare que integran el programa de la materia– dejan al descubierto la perversa realidad bajo las buenas apariencias, y las pasiones y flaquezas individuales que deben ser neutralizadas para restablecer el orden del universo isabelino, donde el hombre solo es una pieza más. Shakespeare, en los umbrales del Barroco, encarna en sus personajes el

conflicto renacentista, que no hace más que dejar al descubierto la lucha yacente en la naturaleza humana.

Tanto Claudio como Gertrudis dejan al descubierto esta faceta negativa del género humano, que reafirman al unirse.

Si bien Gertrudis ha sido vista por la crítica como una mujer que no madura, aferrada a su juventud, que intenta revivir sus pasiones junto a Claudio, una lectura más atenta de la obra muestra que esta lectura es parcial e incompleta. Bajo la apariencia de una mujer frívola y superficial, bien intencionada pero incapaz de atenerse a los dictados de la razón, Gertrudis se destaca como la mujer que se ha impuesto a sí misma el pesado mandato de mantener la paz en un mundo transido por la hostilidad.

La preocupación por su hijo, a quien cree víctima de la locura, le permite soportar ciertas afrentas de Hamlet, quien se atreve a cruzar los límites del debido respeto a su madre, amparado en la máscara de la insania:

HAMLET.- ¡Hola, madre! ¿Qué hay?

REINA.- Hamlet, tenéis muy ofendido a vuestro padre.

HAMLET.- Madre, tenéis muy ofendido a mi padre.

REINA.- Vaya, vaya, estás preguntando con lengua insensata.

HAMLET.- Toma, toma, estás preguntando con lengua procaz.

REINA.- ¡Cómo! ¿Qué es eso, Hamlet?

HAMLET.- Pues ¿qué pasa?

REINA.- *¿Has olvidado quién soy?*

HAMLET.- *¡No, por la Cruz bendita!...Sois la reina, la esposa de hermano de vuestro anterior marido, y –¡ojalá no fuera así!– sois mi madre.* (Shakespeare a, 1960: 420)

Mientras que para muchos críticos Claudio es un rey astuto, que sabe manejar el poder, otros ven en él una obvia ineptitud para gobernar, en la que su única estrategia parece ser sembrar la intriga y abusar de la confabulación palaciega. Esto obliga a Gertrudis a operar sobre los demás con modos sutiles, optando por un segundo plano, en el que muchas veces, los silencios dicen más que sus precisas intervenciones. La reina debe hacer gala de unas impecables cualidades políticas pero, a su vez, éstas siempre deben quedar en

la sombra, cuidando de no dar la imagen de una mujer usurpadora de las funciones de su esposo.

La encrucijada que se le plantea entre su hijo Hamlet, el bien del Estado y su felicidad como mujer al lado de Claudio, la llevan a intuir que no habrá una salida posible que conforme a todos. Y es dejándose guiar por su costado más humano que permite que las situaciones discurran.

Gertrudis es una mujer de muchos rostros que debe elegir entre su deseo y el deber. Sabe que el mundo en el que vive no dejará de juzgar su moral. Sabe que no podrá librarse de la presencia incriminatoria de su anterior esposo. Sabe que su actual marido es capaz de todo con tal de mantenerse en el poder. Sabe que su hijo jamás podrá perdonarle su precipitada boda y que tampoco aceptará al nuevo rey.

Finalmente, ante lo inevitable del desastre que se aproxima, escogerá, aleatoriamente, en la copa envenenada, su muerte.

## **Lady Macbeth**

El otro personaje femenino *shakespeareano* del programa es Lady Macbeth. En este caso, nos encontramos con una mujer que ambiciona el poder y que empuja a su esposo a cometer un crimen.

Como señaláramos respecto a *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, el individuo, el Estado y la naturaleza son partes interrelacionadas de un todo, de modo que la modificación de una de ellas repercutirá, inevitablemente, en las demás. Al respecto Theodore Spencer señala:

En Macbeth los elementos que componen el cuadro isabelino del hombre parecen estar más estrechamente fusionados que en cualquiera otra tragedia. La confusión en el mundo político no está meramente reflejada en los mundos de la naturaleza y del individuo sino que está –tal es el poder de la imaginación poética- identificada con ello todavía más íntimamente que lo que estuvo *El rey Lear*.  
(Spencer, 1954:182-183)

Y más adelante expresa:

Nunca hasta entonces en ninguno de los mundos dramáticos de Shakespeare el derrumbe del orden de la naturaleza había llegado a este extremo. No es sólo el hombre lo que se hunde por debajo de su nivel natural: en el desbaratado caos que es el universo de Macbeth, hasta los animales son monstruosos. Se devoran los unos a los otros y quieren hacer la guerra al género humano para cuya obediencia y servicio fueron creados, según las creencias por todos aceptadas. Tal es la consecuencia de la perturbación del orden natural por obra del hombre, ejemplificada por el asesinato del virtuoso Duncan, su pariente y su rey, por obra de Macbeth. (Spencer, 1954: 184)

El personaje de Lady Macbeth es decisivo para el desarrollo de la acción: es ella quien planea el horrendo crimen y es ella, también, la encargada de convencer a su indeciso marido de que asesine a un rey al que le debe lealtad y que, además, acaba de recompensarlo con un título:

LADY MACBETH.- [...] ¡Date prisa aquí, que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todos los obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarte el destino y las potestades ultraterrenas! (Shakespeare b, 1960: 274)

El carácter decididamente inmovible de esta mujer la acerca, sin duda, a muchos de los personajes masculinos que aparecen en las obras del programa. Y ella misma lo confirma al expresar su deseo de cambiar de sexo para llenarse de crueldad y pensamientos asesinos:

LADY MACBETH.- ¡Que se le atienda; es portador de grandes noticias!... (Sale el MENSAJERO.) ¡Hasta el cuervo enronquece, anunciando con sus graznidos la entrada fatal de Duncan bajo mis almenas!... ¡Corred a mí, espíritus propulsores de pensamientos asesinos!.... **¡Cambiadme de sexo, y desde los pies a la cabeza llenadme, haced que me desborde de la más implacable crueldad!....** ¡Espesad mi sangre; cerrad en mí todo acceso, todo paso a la piedad, para que ningún escrúpulo compatible con la

naturaleza turbe mi propósito feroz, ni se interponga entre el deseo y el golpe! ¡Venid a mis senos maternos y convertid mi leche en hiel, vosotros, genios del crimen, de allí de donde presidáis bajo invisibles sustancias la hora de hacer mal! ¡Baja, horrenda noche, y envuélvete como un palio en la más espesa humareda del infierno! ¡Que mi agudo puñal oculte la herida que va a abrir, y que el cielo, espíandome a través de la cobertura de las tinieblas, no pueda gritarme: “¡Basta, basta!” (Shakespeare b, 1960: 274-275)

Este pasaje en el que Lady Macbeth invoca a los espíritus para que le cambien el sexo, la despojen de todo lo femenino y abran paso a la crueldad, a los sentimientos asesinos, a la falta de escrúpulos, en definitiva, al mal, permite reflexionar acerca de qué es lo que se asocia a lo femenino y qué a lo masculino.

La distinción entre espacio público y espacio privado, no supone simplemente una división de tareas sino la prohibición de tareas según el sexo: por lo tanto, habrá que articular la indagación de esta cuestión con su dimensión política, es decir, con aquellos problemas vinculados a las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

Tal vez una de las cuestiones que más llamen la atención en esta obra de Shakespeare sea el poder que ejerce Lady Macbeth sobre su esposo:

MACBETH.- ¡Silencio, por favor! Me atrevo a lo que se atreva un hombre; quien se atreva a más, no lo es.

LADY MACBETH.- ¿Qué bestia, entonces, os impulsó a revelarme este proyecto? **Cuando os atrevíais a ello, entonces erais un hombre; y más que hombre seríais si a más os atrevieseis.** Ni ocasión ni lugar se presentaban; y, sin embargo, uno y otro queríais crear. ¡Son ellos mismos los que se crean, y ahora esta oportunidad os abate! He dado de mamar, y sé lo grato que es amar al tierno ser que me lacta. Bien: pues en el instante en que sonriese ante mi rostro, le hubiera arrancado el pezón de mi pecho de entre sus encías sin hueso, y estrellándole el cráneo, de haberlo jurado, como vos lo jurasteis así... (Shakespeare b, 1960: 279)



La acción que le incita a cumplir tendrá consecuencias políticas inmediatas, a las que se le sumarán otras impensadas en un primer momento. La perturbación del orden natural por obra del hombre -concretada con el crimen de Duncan, el virtuoso rey de Escocia- traerá a escena asuntos sobrenaturales de tal intensidad, que se generará cierta incertidumbre acerca de lo que es real y lo que no:

MACBETH.- En el aire, y lo que parecía corporal se disipó como la respiración en el viento... ¡Ojalá se hubiesen quedado!

BANQUO.- Pero esos seres con quienes hablamos, ¿existían en realidad, o hemos comido la raíz del beleño, que aprisiona la razón?  
(Shakespeare b, 1960: 268)

En el presente volumen hemos analizado otros personajes femeninos de Shakespeare<sup>4</sup>, a los que su condición de mujer ha colocado en situación de desigualdad respecto del hombre. En este sentido, llama la atención el personaje de Lady Macbeth, tan reñido con el rol que debía desempeñar la mujer de su época, siempre a la sombra de su esposo, sin dar un paso más de lo que la prudencia marcara como estrictamente necesario. Da la impresión de que vive en un mundo que fue pensado por el hombre y para el hombre. De ahí que mujeres con el temperamento de Lady Macbeth, resulten tan difíciles de entender y deba recurrirse a explicaciones de índole religiosa y/o sobrenatural para explicar sus conductas<sup>5</sup>. La fuerte tradición que oponía al hombre de la cultura versus la mujer de la naturaleza, consideraba a esta última escasamente dotada para refrenar sus instintos, y por allí la vinculaba con lo esotérico y lo demoníaco.

En su libro *La mujer de la ilusión*, Ana María Fernández reflexiona acerca de la mujer demoníaca:

En el mundo cristiano donde únicamente el hombre tiene alma, sólo él está hecho a imagen y semejanza de Dios. En consecuencia, la

<sup>4</sup> Ver Ofelia, p. 43 y Gertrudis, p. 85.

<sup>5</sup> Como hemos visto, lo mismo sucede con Medea –hechicera, nieta del Sol- autora de crímenes horrendos.

mujer representará lo instintivo, lo irracional, lo animal. Uno razón, lo Otro sin razón. Por consiguiente, el primero deberá controlar al segundo: la mujer concebida como sexo, y este como estigma. El hombre íntegro, racional y temeroso de Dios controla sus deseos, pero será la mujer-demoníaca quien lo aleje del camino hacia la perfección divina. (Fernández, 1993: 72)

En este sentido, se destaca la figura tradicional de la bruja, cuya existencia real es puesta en duda, al creerla producto de la imaginación. Sin embargo, existió una tentativa de explicación científica de esta representación cultural en los discursos médicos, que de manera elocuente hablaban de la desconfianza que producen las mujeres y de la necesidad de cuidarse de ellas. Sus textos dan indicaciones acerca de cómo prevenirse de todo lo que ellas pueden contagiar con la mirada, con el aliento, con el roce de una mano, transmitiendo de tal manera su contacto con el diablo. Este discurso pseudocientífico sirvió de respaldo al sexocidio que significó la caza de brujas, y se mantuvo vigente en Europa y sus colonias a lo largo de cuatro siglos.

La interpretación del personaje de Lady Macbeth admite tantos enfoques como lectores tenga la tragedia. Ya sea se trate de una mujer ambiciosa, demoníaca o, simplemente, de una mujer que no acepta subordinarse al hombre, son sus palabras al final del primer acto las que ponen simbólicamente la daga asesina en la mano de Macbeth:

MACBETH.- ¿Y si fracasáramos?...

LADY MACBETH.- ¡Nosotros fracasar!...Apretad solamente los tornillos de vuestro valor hasta su punto firme, y no fracasaremos.

[...]

MACBETH.- ¡No des al mundo más que hijos varones, pues de tu temple indomable no pueden salir más que machos! Cuando hayamos manchado de sangre a los dos dormidos chambelanes, y empleado sus propias dagas, ¿quién no se persuadirá de que ellos dieron el golpe?

LADY MACBETH.- Y ¿osará nadie suponer lo contrario, cuando prorrumpamos en ayes y clamores ante su cadáver?

MACBETH.- **¡Estoy resuelto!** Voy a tender todos los resortes de mi ser para esta terrible hazaña. **¡Vamos!** Y que se trasluzcan los más risueños semblantes a los ojos del mundo... ¡Un rostro falso debe ocultar lo que sabe un falso corazón! (Shakespeare b, 1960: 279-280).

Su rol en el devenir de los hechos es decisivo. Su determinación para la acción, categórica. Sus ansias de poder, infinitas.

## Clitemnestra

En su cuento *Clitemnestra o el crimen*<sup>6</sup>, Marguerite Yourcenar nos presenta a una mujer que, guiada por un profundo deseo de venganza, se atreve a matar al poderoso Agamenón, rey de reyes, el hombre a quien ni siquiera el divino Aquiles se animó a enfrentar.

Desde un principio, Clitemnestra<sup>7</sup> se muestra consciente del alcance y las consecuencias del crimen que ha cometido. Su historia es conocida por todos y siente que, en un punto, ha reivindicado a sus relegadas congéneres. Así lo expresa, en el proceso que se le entabla, a sus jueces:

Ya conocéis mi historia: no hay ni uno de vosotros que no la haya repetido veinte veces al acabar la copiosa comida, acompañada del bostezo de las sirvientas; ni una de vuestras mujeres que no haya soñado alguna vez con ser Clitemnestra. (Yourcenar, 2013: 139)

Es oportuno recordar que, tradicionalmente, el deseo de venganza de Clitemnestra se explica por el sacrificio de su hija Ifigenia. Esta versión del mito es la que toman Sófocles y Esquilo en *Agamenón*<sup>8</sup>.

<sup>6</sup>“Clitemnestra o el crimen” es un relato de Marguerite Yourcenar (2013), que se encuentra en *Fuegos*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

<sup>7</sup> Hija de Tindáreo y de Leda, es hermana de Helena y de los Dioscuros (Cástor y Pólux).

<sup>8</sup> Es oportuno recordar que, tradicionalmente, el deseo de venganza de Clitemnestra se explica por el sacrificio de su hija Ifigenia. Esta versión del mito es la que toman Sófocles y Esquilo en *Agamenón*, ya que en *Las Coéforas* esa visión es desplazada por la de una Clitemnestra

Clitemnestra tuvo varios hijos con Agamenón: Electra, Ifigenia, Orestes y Crisótemis. En ocasión de reunirse el ejército en Áulide, el adivino Calcante proclama la necesidad del sacrificio de Ifigenia, dado que los vientos no les eran favorables para la partida de las naves rumbo a Troya. Agamenón, entonces, manda a llamar a su esposa e hijos, que se habían quedado en Argos (o en Micenas), con el pretexto de comprometer a Ifigenia con Aquiles. En secreto, ultima los detalles, guardándose bien de confiar sus planes a su mujer, y ofrece a su hija en sacrificio a los dioses. Una vez inmolada Ifigenia, el rey envía a Clitemnestra a Argos, donde ella rumiará ideas de venganza durante la ausencia de su esposo al frente de la coalición aquea que marchará hacia Troya.

En su relato, Yourcenar nos presenta a una mujer a la que el abandono y el engaño, más que la muerte de su hija, la llevan a cometer un crimen que en sí mismo encarna un desafío al poder:

Le dejé sacrificar a nuestros hijos a sus ambiciones de hombre: ni siquiera lloré cuando murió mi hija. Consentí en deshacerme en su destino como una fruta en su boca, para aportarle sólo una sensación de dulzura. (Yourcenar, 2013: 141)

Sin embargo, recibe por respuesta el desdén, la soledad y el desamparo:

Pero los hombres no están hechos para pasar toda la vida calentándose las manos al fuego del mismo hogar: partió hacia nuevas conquistas y me dejó allí, abandonada como una casa enorme y vacía que oye latir un inútil reloj. El tiempo pasado lejos de él se perdía, gota a gota o a chorros, como sangre desperdiciada, dejándome más pobre de porvenir cada día. (Yourcenar, 2013: 141-142)

A medida que avanza el relato, nos vamos acercando al verdadero motivo que la empuja a asesinar a su esposo. Siguiendo las normas impuestas por la

amante antes que madre sufriente. Froma Zeitlin ha trabajado este desplazamiento que se da en la trilogía. Para profundizar en este aspecto ver Zeitlin, F. (1988). *The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia*. New Haven: Chelsea House, pp.47-73.

sociedad, sus padres fueron los encargados de elegir a Agamenón como marido:

Esperé a aquel hombre antes de que tuviera un nombre, un rostro, cuando aún no era sino mi lejana desgracia. Busqué entre la multitud de los vivos a ese ser necesario a mis futuras delicias: miré a los hombres sólo como se mira a los transeúntes que pasan por la taquilla de una estación, para asegurarse de que no son la persona que uno está esperando. Si mi nodriza me envolvió en pañales al salir de mi madre, fue para él; si aprendí a contar en la pizarra del colegio, fue para poder llevar las cuentas de su casa de hombre rico. Para alfombrar el camino donde tal vez se posaría el pie del desconocido que haría de mí su sierva, tejí sábanas y estandartes de oro; de tanto afanarme, dejé caer de cuando en cuando en el blando tejido unas gotas de mi sangre. Mis padres me lo escogieron, y aunque él me hubiera raptado a espaldas de mi familia, yo hubiera seguido obedeciendo al deseo de mis padres, puesto que nuestros gustos de ellos provienen y el hombre que amamos es siempre aquel con quien sueñan nuestras abuelas. (Yourcenar, 2013: 140-141)

A pesar del origen de su unión con Agamenón, Clitemnestra admite haberlo amado. Sus palabras transmiten admiración por aquella “*especie de ídolo*” de oro:

Señores jueces, vosotros lo conocisteis ya ajado por la gloria, envejecido por diez años de guerra, convertido en una especie de ídolo enorme desgastado por las caricias de las mujeres asiáticas, salpicado por el barro de las trincheras. Sólo yo estuve con él en su época de dios. Era muy dulce para mí llevarle, en una bandeja grande de cobre, el vaso de agua que derramaría en él sus reservas de frescor; era dulce para mí, en la ardiente cocina, prepararle los platos que colmarían su hambre y alimentarían su sangre. Era muy dulce para mí, entorpecida por el peso de la simiente humana, poner las manos en mi vientre hinchado donde fermentaban mis hijos. Por la noche, cuando volvía de la caza, yo me arrojaba con alegría sobre su pecho de oro. (Yourcenar, 2013: 141)

Inclusive, a pesar de los años transcurridos, la distancia y la consumación de su adulterio con Egisto, reconoce el amor imperturbable que siente por su marido:

Señores jueces, no existe más que un hombre en el mundo: los demás no son más que un error o un triste consuelo, y el adulterio es a menudo una forma desesperada de la fidelidad. Si yo engañé a alguien, fue con toda seguridad al pobre Egisto. Lo necesitaba para percatarme de hasta qué punto el que yo amaba me era irremplazable. (Yourcenar, 2013: 143)

Lo llamativo de la historia de Clitemnestra es que ella es reina. Su matrimonio con Agamenón la ha convertido en reina de Micenas. Sin embargo, durante la prolongada ausencia de su marido, no piensa ni por un instante en hacerse del poder, sino que, todo lo contrario, guarda celosamente sus bienes, a punto de sentir que ocupa el lugar de ese hombre ausente:

Yo vigilaba en lugar del mío [mi hombre] los trabajos del campo y los caminos del mar; recogía las cosechas; mandaba clavar la cabeza de los bandidos en el poste del mercado; utilizaba su fusil para dispararle a las cornejas; azotaba los flancos de su yegua de caza con mis polainas de tela parda. Poco a poco, yo iba ocupando el lugar del hombre que me faltaba y que me invadía. Acabé por contemplar, con los mismos ojos que él, el cuello blanco de las sirvientas. (Yourcenar, 2013: 142-143)

En cumplimiento de su rol de esposa, Clitemnestra lleva la parte más dura: cuida los bienes de su esposo, pasa los días añorando su presencia, recibiendo como respuesta “una carta los días de aniversario” y noticias de una vida disipada, en los campamentos de retaguardia, rodeado de mujeres:

De día, luchaba contra la angustia; de noche, contra el deseo; sin cesar, luchaba contra el vacío, forma cobarde de la desgracia. Pasaban los años uno tras otro por las calles desiertas como una

procesión de viudas; la plaza del pueblo parecía negra con tantas mujeres de luto. Yo envidiaba a aquellas desgraciadas por no tener más rival que la tierra y por saber, al menos, que su hombre dormía solo. (Yourcenar, 2013: 142)

Finalmente, su amor se verá trastocado en odio y sed de venganza al advertir que Agamenón, luego de diez años en Troya, regresa a su hogar acompañado por una mujer:

Yo esperaba en el umbral de la Puerta de los Leones; una sombrilla rosa maquillaba mi palidez. Chirriaron las ruedas del coche por la empinada cuesta; los aldeanos se engancharon al varal para ayudar a los caballos. Al volver un recodo, divisé, por fin, la parte más alta del coche, que asomaba por encima de un seto vivo, y advertí que mi hombre no venía solo. A su lado llevaba a la hechicera que él había escogido como parte del botín [...] Era casi una niña; unos hermosos ojos oscuros le llenaban el rostro [...] (Yourcenar, 2013:146)

Si bien ya no era aquel ídolo de oro que había abandonado Micenas hacía ya tiempo, Clitemnestra sigue viéndolo hermoso pero “como un toro en lugar de serlo como un dios” (Yourcenar, 2013: 147).

En el relato de Yourcenar se cumplen todos los pasos que el mito señala: a su arribo, Agamenón pisa la alfombra roja –reservada a los dioses- que Clitemnestra le tiende; toma el baño nocturno que se convertirá en la ocasión de su muerte y requiere la colaboración del amante de Clitemnestra, Egisto, para concretar su crimen:

[...] yo quería obligarlo a mirarme de frente por lo menos al morir: por eso lo iba a matar, para que se diera cuenta de que yo no era una cosa sin importancia que se puede dejar o ceder al primero que llega. (Yourcenar, 2013: 148)

Al igual que Penélope, Clitemnestra es una mujer que espera con ansias el retorno de su marido, luego de diez años de ausencia en la guerra de Troya. El amor incólume de ambas las lleva a repetirse en algunas actitudes, pero a

distanciarse sustancialmente en otras. Si en Penélope hay desconfianza, en Clitemnestra hay odio y sed de venganza. También nos recuerda a Medea, en su extrema determinación.

Sin duda, más allá de lo repudiable del crimen como solución, el personaje de Clitemnestra nos presenta a una mujer que se rebela frente al destino de sumisa humillación que le aguarda. Ya lo ha visto en otras mujeres. Sabe que frente al hombre victorioso que regresa de la batalla, una mujer nada puede.

Agamenón muere de la manera más impensada, de la forma menos digna: en su propia casa y a manos de una mujer a la que ha subestimado.

Yourcenar no clausura su magnífico relato. La mujer asesina sabe que su historia se repetirá incansablemente. Incluso, una vez juzgada y decapitada en la plaza del pueblo, peregrinará recluida en su propio infierno.



## A MODO DE CONCLUSIÓN

Tal vez el principal desafío al que nos vemos enfrentados los docentes de Literatura en la escuela media, sea la resistencia de nuestros alumnos a leer. Sin embargo, los jóvenes de hoy leen. Claro que solo leen aquello que les interesa y que, generalmente, no coincide con las lecturas que nuestros programas les ofrecen. Quienes año a año nos comprometemos con la tarea de revisar la obras que componen las currículas de las materias que debemos dictar, sabemos lo difícil que resulta lograr un equilibrio entre los textos que consideramos no pueden eludirse, aquellos que nos gustaría que nuestros alumnos conocieran y los que ellos mismos nos proponen.

Acercar a los estudiantes a la literatura requiere, en primer lugar, de una gran cuota de ingenio y de la capacidad que tengamos para traducirlo en tantas estrategias como obras debamos abordar en el transcurso del año.

Así nació *Mujeres como palabras*, tratando de demostrar que las lecturas que admite una obra literaria son tantas como sus lectores. Buscando otras perspectivas para acercarnos a textos, en muchos de los casos, fundacionales de nuestra literatura occidental.

Lejos de la militancia feminista, de la visión restrictiva o de la mirada sesgada, este libro propone un ejercicio que, paradójicamente, apunta a lo contrario: a ampliar los enfoques. Para ello hemos elegido detenernos en aquellos personajes que han sido opacados por otros de mayor protagonismo pero que, sin embargo, encierran una gran riqueza.

Ya Simone de Beauvoir, en los inicios del feminismo, se cuestionaba de dónde provenía el hecho de que este mundo haya pertenecido siempre a los hombres y, al imaginar un cambio en el estado de las cosas, dudaba que se tradujera en un reparto equitativo entre hombres y mujeres. Entonces se preguntaba: “¿Cómo puede realizarse un ser humano en la situación de la mujer? ¿Cuáles desembocan en callejones sin salida? ¿Cómo encontrar la independencia en el seno de la dependencia? ¿Qué circunstancias limitan la libertad de la mujer? ¿Puede ésta superarlas?” (Beauvoir, 2012: 31).

Como vemos su cuestionamiento se basa en las oportunidades del individuo para alcanzar la libertad. Esa misma libertad de la que deben gozar nuestros alumnos a la hora de enfrentarse a un texto. La libertad de no sentirse condicionados por lecturas anteriores, por interpretaciones impuestas, por lo que se supone debe encontrarse en las obras que abordan, por el género de quien las escribió ni el de quien las lee.

Y es por eso que este libro de cátedra no aspira a dar respuestas sino que invita a hacerse preguntas. Sin presentar el camino elegido para abordar los textos seleccionados como un hallazgo, mucho menos como una novedad. Simplemente se trata de un camino diferente que esperamos pueda resultar interesante.

## BIBLIOGRAFÍA

Bloom, H. (1998). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Colombia: Grupo Editorial Norma.

—(2000). *Cómo leer y por qué*. Colombia: Grupo Editorial Norma.

Carbonell, N. y Torras, M. (comp.) (1999). *Feminismos Literarios*. Madrid: Arco/ Libros.

Cervantes Saavedra, M. (2004). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. San Pablo: Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Santillana Ediciones Generales.

De Beauvoir, S. (2012). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

De Riquer, M. (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.

Dué, C. (2002). *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Duhet, P. (1974). "Essai sur l'admission des femmes au droit de cité". En *Las Mujeres y la Revolución*. Barcelona: Ed. Península.

Eagleton, M. (1996). *Working with feminist criticism*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishers.

Eagleton, T. (1998). "El postestructuralismo". En *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

Eurípides (2008). *Medea en Tragedias*. Barcelona: Editorial Gredos.

Fernández, A. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

—(2012). *Historia de la locura en la Época Clásica*. México: FCE.

Giner, S., Lamo de Espinosa, E. y Torres, C. (eds.) (1998). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

Grimal, P. (2010). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós.

Guérin, D. (1974). *La lucha de clases en el apogeo de la Revolución Francesa, 1793 -1795*. Madrid: Alianza Editorial.

Heilbrun, C. (1990). *La madre de Hamlet y otras mujeres*. New York: Ballantine Books.

Hidalgo Xirinachs, R.. "La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía". En *Espacios Temáticos, Psicoanálisis, estudios feministas y género*. En línea. Disponible en: <<http://www.psiconet.com/foros/genero/medea.htm>>.

Homero (2006) a. *Ilíada*. Barcelona: Editorial Gredos.

—(2006) b. *Odisea*. Barcelona: Editorial Gredos.

Knox, B. (1979). "The Medea of Euripides". En *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.

Lamas, M. (comp.) (1997). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.

Le Guin, U., Gorodisher, A. (1992). *Escritoras y escritura*. Buenos Aires: Feminaria Editora.

Lotman, I. (1979). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". En *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

Millet, K. (1975). *Política Sexual*. México: Aguilar.

Morris, P. (1993). *Literature and Feminism*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishers.

Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: prácticas de las diferencia y cultura democrática*, Francisco Zagers Editor, Santiago de Chile, ("¿Tiene sexo la escritura?". En *Debate feminista*, 9, pp. 127 -139)

Riquer, M. (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.

Sófocles (1981). *Las siete tragedias*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.- EDIASA Libreros.

Spencer, T. (1954). *Shakespeare y la naturaleza del hombre*. Buenos Aires: Losada.

Yourcenar, M. (2013). "Patroclo o el destino". En *Fuegos*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

—(2013). “Clitemnestra o el crimen”. En *Fuegos*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

Wollstonecraft, M. (2013). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Buenos Aires: Taurus.

## LA AUTORA

*María Grazia Mainero* es profesora en Letras por la UNLP. Se desempeña como docente en el Liceo “Víctor Mercante” y el Colegio Nacional “Rafael Hernández”, ambos pertenecientes al sistema de pregrado de la UNLP. Ha participado en Congresos y Jornadas de la especialidad, habiendo trabajado de investigación y de aplicación didáctica. Es autora, coautora y coordinadora de tres libros de cátedra de esta colección. Especializada en comunicación institucional, trabaja desde hace más de quince años en el ámbito público donde ha desarrollado una vasta labor como autora y editora de más de veinte títulos.

ISBN: en trámite

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata  
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 427 3992 / 427 4898  
edulp.editorial@gmail.com  
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2015  
© 2015 - Edulp

**C**  
colegios