

Introducción en la enseñanza media de las cuestiones teóricas que atraviesan los estudios de género

María Grazia Mainero

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

“Nada consuela más al novelista que descubrir lecturas que no se le habían ocurrido y que los lectores le sugieren” (1984:3). Estas palabras de Umberto Eco resumen el espíritu de la experiencia pedagógica que se relata en el artículo. La introducción en la enseñanza media de las cuestiones teóricas que atraviesan los estudios de género, en un programa que reúne textos claves y modélicos de la antigüedad clásica y del Renacimiento, permitió guiar al alumno en su aproximación a la obra desde otra perspectiva, que no invisibilizara lo femenino frente a personajes masculinos de tanto peso simbólico y tan universalmente reconocidos.

Palabras clave

género- representaciones sociales-transgresión- relaciones de poder- textos canónicos

El trabajo propone la introducción en la enseñanza media de las cuestiones teóricas que atraviesan los estudios de género, en el marco de un proyecto pedagógico destinado a integrar esta perspectiva, en los contenidos de la asignatura Lengua y Literatura V¹, del Liceo “Víctor Mercante”, de la Universidad Nacional de La Plata.

Las obras que integran el programa de la materia, constituyen textos clave y modélicos de la Antigüedad clásica y del Renacimiento, enfocados temáticamente desde los arquetipos mítico e histórico.

El proyecto se generó con el propósito de que el estudiante pudiera profundizar cuestiones de teoría y análisis del texto literario, que le permitieran apreciar la

¹ Ver programa de Lengua y Literatura de 5º año en <http://www.lvm.unlp.edu.ar/>.

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 otros, tales como el histórico, el filosófico, el antropológico, el psicológico, el artístico, favoreciendo la transdisciplinariedad.

La experiencia hizo posible que el alumno, a partir de un marco teórico acorde con su nivel de formación, se introdujera en la problemática del personaje femenino, reflexionando acerca de la representación de la mujer en diferentes momentos y contextos culturales. Asimismo, se trató de promover una mirada crítica sobre el rol de la mujer, de manera tal de construir los cimientos para futuros cuestionamientos teóricos: nuevas concepciones sobre sexo y género (Lamas 1997), relaciones sociales de poder (Foucault 1980), crítica política, psicoanalítica (Eagleton 1998), entre otros.

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

En este marco, la experiencia realizada consistió en surcar el programa anclando en los personajes femeninos de las obras que lo conforman, como una alternativa más de abordaje de los ejes temáticos propuestos en cada unidad. Se trató de superponer una lectura de género que atravesara todos los textos del programa. Es decir, se guió al alumno en su aproximación a la obra desde otra perspectiva, que no invisibilizara lo femenino frente a personajes masculinos de tanto peso simbólico y tan universalmente reconocidos.

Durante el proceso de abordaje de los textos, se reflexionó acerca de las cuestiones que a continuación se señalan, vinculándolas a los personajes femeninos de las principales obras del programa:

La mujer y sus representaciones sociales

La transgresión

Las relaciones de poder

Un sucinto marco teórico sirvió de disparador para que el alumno ensayara una aproximación 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.

La mujer y sus representaciones sociales

El hecho de 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 y a la subordinación de su posición social -tal como lo señala Pam Morris (1993)- ha sido significativa.

Como es sabido, las representaciones sociales 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 una cuestión política y, como tal, tiene sentido en un determinado contexto histórico y social, que es el que lo produjo. Cuando se confrontan con representaciones de otra cultura y de otra época, su contenido cambia, su sentido se pierde.

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 política. Siguiendo a Terry Eagleton (1998), podemos decir que el mensaje del movimiento feminista interpretado por algunos que lo ven desde fuera, no se reduce a que las mujeres deben 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.

En este marco, se guió al alumno en la búsqueda de marcas textuales que le permitieran analizar críticamente las distintas representaciones sociales que asumen los personajes femeninos de las obras del programa. Tal como Mary Eagleton (1996) señala, parte de la lucha del feminismo ha sido apoyar a la mujer en la creación de nuevas y válidas imágenes de ellas mismas y de una representación más auténtica de lo que significa ser mujer.

Es así que personajes que usualmente han sido opacados por la reflexión exhaustiva acerca de un código heroico masculino, se hacen visibles para dar cuenta de su importancia, ya que muchos de ellos desencadenan, sin proponérselo, situaciones que marcan decisivamente el devenir de la acción de los textos.

Tal vez, los casos más evidentes en nuestro programa sean el de Briseida, en la *Ilíada*, en relación con la cólera de Aquiles, y el de Helena, con respecto a la guerra de Troya.

Quizás Briseida sea la que cumple el rol social más degradante al ser presentada como un botín de guerra. Cuando comienza la *Ilíada*, Briseida ni siquiera está referida por su nombre. Es simplemente un premio, un signo social externo del honor del guerrero (Homero 2006a: 6-7). Sin embargo cumplirá un rol decisivo al transformarse -su rapto

por parte de Agamenón- en el motivo visible que desencadena la cólera de Aquiles y en símbolo de su areté (*αρετή*).

Desde esta perspectiva, la querrela entre Aquiles y Agamenón por Briseida deviene una disputa por la vida o la muerte. Más aún, por lo que verdaderamente se está peleando es por la inmortalidad en el culto 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.

La rivalidad entre Aquiles y Agamenón tendría por finalidad poner en escena la guerra de Troya en una versión minimizada, en la que Briseida sustituye a Helena y la cólera de Aquiles es igualada a la causa de toda la guerra troyana (Homero 2006: 173).

Es posible establecer un paralelo entre Briseida y Helena, ya que Helena había sido ofrecida por Afrodita como premio en el juicio de Paris². Por otra parte, nunca abandona este carácter, ya que Helena será el premio del vencedor del duelo entre Paris y Menelao.

La fluctuación del valor atribuido a las mujeres entre premios y esposas, aparece en *Ilíada* tanto en Briseida, el “botín de guerra” que Agamenón arrebató a Aquiles, como en Criseida, la hija del sacerdote Crises, y en Helena, la mujer que desencadena la Guerra de Troya.

Puede verse con claridad, que el personaje femenino se define siempre en función de uno masculino.

En este grupo podemos incluir también, tanto a Andrómaca como a Hécuba, que representan en la *Ilíada*, el rol de esposas y madres sufrientes. Ambas tienen sus destinos atados a la de sus esposos e hijos. A tal punto esto es así, que en un conmovedor ruego para que no regrese al campo de batalla, Andrómaca le dice a Héctor que para ella es “...un padre, una madre venerable, un hermano y un esposo plétórico de juventud.” (Homero 2006a: 123 -124).

El lamento de Andrómaca en el canto VI de la *Ilíada*, cumple la función de anticipar la muerte de Héctor -cuando ocurre él aún está vivo- y de presentar la acusación de abandono típica de las mujeres que se hallan en posición peligrosa en su comunidad.

Tanto el lamento de Andrómaca como el de Briseida, contienen un elemento de manipulación de la simpatía del auditorio para sostener una posición dentro de su

² Recordemos que 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 Paris por orden de Zeus. Las diosas intentan sobornar al joven hijo de Príamo ofreciéndole la soberanía sobre Asia, Hera; el poderío de la guerra, Atenea y el amor de Helena, Afrodita, quien finalmente vence el certamen.

comunidad que, inevitablemente mutará con la desaparición del hombre que las protege.

En el canto XXIV de la *Ilíada*, Andrómaca (Homero 2006a: 503), Hécula (Homero 2006a: 504), Helena (Homero 2006a: 504-505) y las troyanas lamentan su destino de cautivas de guerra. De igual modo que la muerte de Aquiles está oscurecida ya que no sucede en el poema, tampoco vemos a Andrómaca cautiva. En el rol de esposa que se lamenta ejemplifica el proceso por el cual lo personal es transformado en colectivo. Su cautiverio está enfocado a través de Briseida quien cumple la función de sustituto de Andrómaca.

Por su parte, Helena, es un personaje que permite complejizar el problema de la representación, ya que es vista de diferente manera en los distintos textos homéricos. La Helena de la *Ilíada*, fuente de sufrimientos, que desencadena y contempla desde las murallas la Guerra de Troya será, a su regreso a Esparta, en *Odisea*, no sólo perdonada por su esposo sino un ejemplo de todas las virtudes domésticas. El hombre no puede admitir que el deseo y el amor lo han vencido. Es necesario mostrar a esta nueva Helena, que en el pasado no ha actuado por voluntad propia sino que ha sido víctima del designio de los dioses.

Penélope es el personaje literario femenino que ha traspasado las edades dando cabal cumplimiento al rol de esposa virtuosa. Su integridad ejemplar la lleva a esperar abnegadamente el regreso de su marido, por más de diez años. Acosada por pretendientes que le reclaman cumpla con lo que se espera de una mujer en su situación -que elija a uno de los pretendientes y si no se decide, que le pida a su padre que lo haga por ella- vemos, una vez más, a la mujer inserta en un mundo regido por normas creadas por el hombre.

Sin embargo, Penélope no es absolutamente pasiva. Idea el artilugio de tejer una tela mortuoria para su suegro Laertes, que teje de día y desteje por las noches. Elige el arco que sólo Odiseo era capaz de tensar, como desafío en el certamen en el que confrontarán los pretendientes y, finalmente, pone a prueba al marido mediante secretos que sólo ellos dos conocen. La sagacidad de Penélope, que recuerda a la de su esposo, Odiseo "el astuto", le permitirá evadir durante diez años el acoso de los más de cien impertinentes pretendientes que consumen indolentemente su ganado en su palacio. Sin embargo, su condición de mujer, madre de un hijo varón demasiado joven aún 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 librerá de esta situación y la vengará, matándolos.

En este grupo podemos incluir a Ofelia de *Hamlet*, presentada como una joven enamorada, cortejada por el príncipe Hamlet, que ya en el primer acto de esta tragedia, es obligada a terminar su incipiente relación. 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. 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.

La sumisión de Ofelia la lleva a dejar de ver a Hamlet y a convertirse en un instrumento en manos de su padre y del rey Claudio, que la utilizan para indagar los móviles de la extraña conducta del príncipe. A nadie parecen importar los sentimientos de Ofelia, ni siquiera al mismo Hamlet. Las presiones que recibe para dar cumplimiento a lo que socialmente se espera de ella, sumadas a la desaparición de las figuras masculinas de su entorno -la muerte de su padre, la ausencia de su hermano y el alejamiento y supuesta locura de Hamlet- empujan a la joven al suicidio.

Finalmente, el programa nos permite incluir en este apartado a Dulcinea del Toboso, la idealización quijotesca de la rústica Aldonza Lorenzo, un personaje femenino que tiene la particularidad de ser un ente de ficción, creado 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, encarna un conjunto de normas y comportamientos definidos social, cultural y literariamente en el contexto del género caballeresco.

Don Quijote, creído de que la aventura caballeresca es algo factible, acomoda a ella su nombre, el de su caballo y el de la moza labradora 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, que Don Quijote se empeña en recrear.

La transgresión

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 a su estatus social sea este adquirido o atribuido. En todo grupo hay miembros de diverso estatus, unos de rango superior y otros de rango inferior y a cada estatus corresponde un rol, es decir, un determinado comportamiento en presencia de otros. Así pues, el rol es la forma en que un estatus 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 normalmente diferenciado. En estrecha relación con esta idea podemos afirmar que algunos estatus 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.

Podemos analizar la función que cumple la mujer en la sociedad actual, siguiendo lo que Iuri Lotman (1979) propone, desde la escuela de Tartú, 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. Veremos, entonces, que el rol que desempeña la mujer, 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, contribuyendo a la exaltación de aquellas mujeres capaces de transgredir las normas de un mundo creado con parámetros masculinos.

El programa de la materia propone personajes femeninos que, en contraposición con los anteriormente señalados, no sólo no cumplen con lo que sería dable esperar de acuerdo con sus roles sociales, sino que rompen con la tradición y subvierten el lugar social estatuido para la mujer en sus respectivos contextos culturales.

En este sentido, tanto el personaje de Antígona como el de Medea, ofrecen perspectivas sugerentes sobre la relación entre los preceptos sociales fijados por los hombres y la tendencia hacia la autonomía y la autodeterminación en 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.

Antígona es una mujer sola³, que se ve enfrentada al dilema de respetar las leyes impuestas por el hombre o cumplir con el mandato divino. La transgresión de la imposición manifiesta (no enterrar a su hermano), desencadena un doble conflicto en la obra: entre las leyes divinas y las leyes humanas; y, entre el individuo y el gobierno.

Es interesante reparar el contraste que genera en esta tragedia, la figura solitaria de Antígona frente a la del poderoso rey Creonte, quien se encarga constantemente de despreciarla por su doble condición de infractora y de mujer. Contrastando con ella, su hermana Ismene, guiada por el temor, no apoya su decisión y deja a Antígona en una soledad absoluta que coronará su muerte.

Por su parte Medea, personifica una figura femenina con capacidad de autodeterminación y autoafirmación, en una época en la cual la mujer ocupaba una posición social restringida políticamente.

La llegada de Jasón como capitán de los argonautas a la patria de Medea es el inicio de una historia de amor que tendrá un desenlace trágico. Medea se enamora apasionadamente de Jasón y para seguirlo, no duda en traicionar a su padre, matar a su hermano y, valiéndose de sus hijas, asesinar a Pelias, rey de Iolcos. 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 le van a ser devueltos a través de la traición del esposo, el abandono y el exilio, castigos que

³ 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, el rey Creonte, parece no tener la fuerza suficiente para protegerla y salvar la vida de Antígona.

deberá sufrir Medea por haber asumido, desde muy joven, una posición activa como mujer (Eurípides 2008: 123- 124).

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.

A tal punto Medea quiebra el modelo de la subordinación social de la mujer, que algunos críticos como Bernard Knox (1979), afirman que sigue códigos de honor masculinos. Ella misma lo expresa claramente al decir que preferiría ir a la batalla antes de dar a luz. Según esta visión, desde un principio el lenguaje y las acciones de Medea, la señalan como un carácter heroico: resolución determinada, expresada en términos intransigentes; el hecho de mostrarse inmovible frente a la persuasión y movida por las pasiones típicas de los héroes (enojo, ira, cólera, arrojío, imprudencia); el estar más preocupada, al igual que los héroes, por su gloria. 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: también sus hijos deben morir (Eurípides 2008: 158- 159).

Tanto Medea como Pentesilea en "*Patroclo o el destino*", de Marguerite Yourcenar, representan posturas prohibidas y roles tabuizados para la mujer en la sociedad. Esta reina amazona encarna en sí misma una transgresión. Su condición de mujer guerrera es transgresora. El hecho de atreverse a enfrentar al más temido de los héroes, al propio Aquiles, constituye otra transgresión.

En "*Patroclo o el destino*", Pentesilea aparece presentada bajo su coraza y su casco, con una máscara y cabellos de oro y con una voz que sonaba, también, a oro. En el enfrentamiento con Aquiles, muere atravesada por la lanza del hijo de Peleo, quien, al levantarle la visera, descubre en la belleza de su rostro, el del amigo: "Era el único ser en el mundo que se parecía a Patroclo" (Yourcenar 2006:56), sin duda, su última transgresión.

Finalmente, incluimos en este apartado a Marcela, personaje de la primera parte del *Quijote* (Cervantes 1968: 74 -101), protagonista junto con Grisóstomo, de la famosa historia de amores pastoriles. El joven ha muerto víctima de un amor no correspondido,⁴ y su amigo Ambrosio acusa a Marcela y a su deslumbrante belleza. En ocasión del entierro, la joven pronuncia frente a los asistentes, un discurso que impacta no sólo por su lógica sino porque los puntos principales reflejan una inesperada actitud transgresora para una joven inserta en un mundo que mucho dista de las ideas que expresa (Cervantes 1968: 97-100).

⁴ En la obra, Cervantes deja abierta la posibilidad de que Grisóstomo no haya muerto de amor sino que se haya quitado la vida. De todos modos, la acusación que pesa sobre Marcela no varía ya que, para los asistentes al entierro, sería en ambos casos, responsable de la muerte de Grisóstomo.

Marcela, en el siglo XVII, cuestiona 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, sean debatidas.

Las relaciones de poder

En *Microfísica del poder*, Michel Foucault plantea, en su minucioso análisis sobre las redes que genera el poder, que el origen de esta forma de dominación no está únicamente en manos de quienes gobiernan sino que también se halla en el “cuerpo social”. Según Foucault, la dominación que genera el poder se da más que en un sentido vertical –de gobernante a gobernado- 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.

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.

Refiriéndonos al programa de la materia, los personajes de Antígona (Sófocles, *Antígona*), Gertrudis (Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*), Lady Macbeth (Shakespeare, *La tragedia de Macbeth*) y de Clitemnestra (Yourcenar, *Clitemnestra o el crimen*), ocupan ellas mismas un espacio de poder u ostentan una relación estrecha con él, pero su rol de mujer las limita, colocándolas, en la mayoría de los casos, en inferioridad de condiciones.

Ya hemos visto a Antígona como un personaje que a pesar de su condición y de su evidente estado de soledad frente a la empresa que decide emprender, no duda en rebelarse ante una autoridad inicua y desafiar el poder de su tío, el rey Creonte, quien expresamente manifiesta su desprecio por la mujer, considerándola, inclusive intercambiable.⁵ También desprecia a su hijo Hemón, por creerlo vencido y esclavo de una mujer: “*Creonte -¡Oh asquerosa ralea, y vencido por una mujer!*” (Sófocles 1981: 177). La cercanía de Antígona con el poder -hija de un rey, Edipo, sobrina y futura nuera del actual rey, Creonte- volverían inverosímil el cruel final de la joven si de otro contexto se tratara.

Gertrudis también es un personaje rodeado por el poder. No sólo es reina, sino que es madre del príncipe, viuda de un incomparable rey y esposa del actual monarca,

⁵ Cuando Ismena le pregunta si será capaz de matar a la novia de su propio hijo, Creonte contesta: “Otros campos tendrá donde podrá arar.” (Sófocles 1981: 173).

Claudio. Sin embargo se la ve como una mujer que arrastra la vergüenza de un matrimonio precipitado con su cuñado; que sabe que su relación resulta lujuriosa e incestuosa a los ojos de su hijo; que se preocupa por él, a quien cree víctima de la locura y que soporta el pesado mandato –que ella misma se impone- de mantener la paz en un mundo transido por la hostilidad. Resulta interesante releer a Gertrudis, un personaje considerado de importancia secundaria por la crítica en general, como una mediadora y dadora de poder⁶. Una mujer que escudada en su personalidad aniñada, por momentos aburrida y sin matices, puede resultar inteligente, penetrante y exquisitamente concisa en su discurso.⁷

El otro personaje femenino shakespeareano del programa es Lady Macbeth, una mujer que ambiciona el poder y que empuja a su esposo a cometer un crimen. El carácter decididamente inconmovible de esta mujer la acerca, sin duda, a muchos de los personajes masculinos que aparecen en las obras del programa. Ella misma lo confirma al expresar su deseo de cambiar de sexo para llenarse de crueldad y de pensamientos asesinos: “¡Cambiadme de sexo, y desde los pies a la cabeza llenadme, haced que me desborde de la más implacable crueldad!...” (Shakespeare 1966b: 274). Este pasaje en el que Lady Macbeth invoca a los espíritus para que 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 en la tradición literaria, al menos, se asocia a lo femenino y qué a lo masculino.

Por último, Marguerite Yourcenar nos presenta en su cuento “Clitemnestra o el crimen” 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 osó enfrentar. Su historia es conocida por todos y siente que, en un punto, reivindica el rol de sus relegadas congéneres. Así lo expresa a sus jueces: “no hay (...) ni una de vuestras mujeres que no haya soñado ser alguna vez Clitemnestra” (2006:139). Los motivos que la empujan a un crimen que en sí mismo encarna un desafío al poder, están detalladamente expuestos en el relato, además de la aclaración de que sus padres fueron los encargados de elegirle marido.

Estos son sólo algunos de los personajes femeninos del programa de la materia analizados en clase, durante el transcurso del ciclo lectivo 2011. El saldo de la experiencia pedagógica, que aquí tratamos de sintetizar, fue altamente positivo, no sólo por el interés evidenciado por los alumnos respecto de las cuestiones teóricas vinculadas a los estudios de género sino también porque sirvió para que estudiantes de la escuela media, comprobaran algo que muchas veces no alcanzan a percibir: el texto literario no es unívoco y el límite de la interpretación la fija el propio texto.

⁶ Si, por ejemplo, Gertrudis no hubiera accedido a casarse con Claudio, este no hubiera llegado a convertirse en rey.

⁷ Para ahondar más en este aspecto ver Carolyn Heilbrun (1990). *La madre de Hamlet y otras mujeres*, New York, Ballantine Books.

Bibliografía

- Bloom, Harold (2000). *Cómo leer y por qué*, Colombia, Grupo Editorial Norma.
- Bloom, Harold (1998). *Shakespeare, la invención de lo humano*, Colombia, Grupo Editorial Norma.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1968). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Buenos Aires, CEAL.
- Carbonell, Neus y Torras, Meri (compiladores) (1999). *Feminismos literarios*, Madrid, Arco/ Libros, S.L.
- De Riquer, Martín (2003). *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado.
- Dué, Casey (2002), *Homeric Variations on a Lament by Briseis*, Harvard University, Rowman & Littlefield Publishers.
- Eagleton, Mary (1996). *Working with feminist criticism*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell Publishers.
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE.
- Eco, Umberto (1984). *Apostillas a El nombre de la rosa*, Editorial Lumen.
- Eco, Umberto (2006). *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- Eurípides (2008). *Medea*, Barcelona, Editorial Gredos.
- Fe, Marina (coordinadora) (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, D.F., Fondo De Cultura Económica.
- Fernandez, Ana María (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós.
- Foucault, Michel (1993). *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de La Piqueta.
- Giner, Salvador, Lamo de Espinosa, Emilio y Torres, Cristóbal (Editores) (1998). *Diccionario de Sociología*, Madrid, Alianza Editorial.
- Heilbrun, Carolyn (1990). *La madre de Hamlet y otras mujeres*, New York, Ballantine Books.
- Homero (2006a). *Ilíada*, Barcelona, Editorial Gredos.
- Homero (2006b). *Odisea*, Barcelona, Editorial Gredos.
- Knox, Bernard (1979). *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

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

Le Guin, Úrsula, Gorodisher, Angélica (1992). *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria Editora.

Lotman, Iuri (1979). *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.

Moi, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

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

Shakespeare, William (1966a). *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Barcelona, Editorial Vergara.

Shakespeare, William (1966b). *La tragedia de Macbeth*, Barcelona, Editorial Vergara.

Sófocles (1981). *Antígona*, México, Editores Mexicanos Unidos.

Yourcenar, Marguerite (2009). *“Patroclo o el destino”*, Fuegos, Madrid, Santillana Ediciones.

Yourcenar, Marguerite (2009). *“Clitemnestra o el crimen”*, Fuegos, Madrid, Santillana Ediciones.