

LC

**A contrapelo.
Aproximaciones a la crítica feminista
de la obra de William Shakespeare**

Verónica Storni Fricke



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

**A contrapelo.
Aproximaciones a la crítica feminista de la obra
de William Shakespeare**

**A contrapelo.
Aproximaciones a la crítica feminista
de la obra de William Shakespeare**

Verónica Storni Fricke

Seminario: La crítica feminista y *queer* de las obras dramáticas
de William Shakespeare



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Américo Cristófalo	Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Flora Hilert Marcelo Topuzian
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	María Marta García Negroni Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Rosa Gómez Sergio Castelo Aylén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra



ISBN 978-987-4923-68-4

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Storni Fricke, Verónica

A contrapelo : aproximaciones a la crítica feminista de la obra William Shakespeare / Verónica Storni Fricke. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2019.

438 p. ; 20 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-4923-68-4

1. Literatura Inglesa. 2. Crítica Literaria. I. Título.

CDD 820.9

Índice

Agradecimientos	13
Introducción Tras las huellas	15
Capítulo 1 Conocimiento situado	21
Capítulo 2 Políticas del cuerpo	39
Capítulo 3 Leyendo a Shakespeare	71
Capítulo 4 ¿Shakespeare feminista?	233
Capítulo 5 Genealogía	393
Fuentes	409
Bibliografía	415
La autora	437

*A mis hijos, Santi y Belu,
y a mis grupos*

"Did I escape, I wonder
My mind winds to you
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
Keeping itself, it seems, in a state of miraculous
repair".
Sylvia Plath, "Medusa".

"We are, I am, you are
by cowardice or courage
the one who find our way
back to this scene
carrying a knife, a camera,
a book of myths
in which
our names do not appear".
Adrienne Rich, "Diving into the Wreck".

„Nach dieser Sintflut
möchte ich die Taube,
und nichts als die Taube,
noch einmal gerettet sehn.“
Ingeborg Bachmann, „Nach dieser Sintflut“

Agradecimientos

Antes que nada, quisiera destacar el rol que cumplió mi director de tesis, Dr. Lucas Margarit, en esta investigación, quien me guió para encontrarme con la hipótesis del trabajo y cuyo aliento, contribuciones y supervisión constante hicieron de esta tarea un camino placentero.

En segundo término, agradezco a la Dra. Nora Domínguez, cuyo seminario, en colaboración con la Dra. Ana Amado, despertó en mí la pasión por los estudios de género y me proveyó del marco teórico necesario para esta perspectiva.

Gracias a la Dra. Mónica Tarducci seguí adentrándome en las teorías del feminismo y pude elaborar el marco epistemológico de este trabajo.

Quien me animó a inscribirme en esta casa de estudios y a utilizar mis conocimientos sobre William Shakespeare en mi tesis doctoral fue el Dr. Marcelo Topuzián, fuente de saber sobre teoría literaria y amigo a quien admiro.

Asimismo, quiero agradecer, muy especialmente, a la Dra. Mária Averbach, por su comentario sobre mi plan de tesis, el cual me hizo tomar conciencia de mi posicionamiento en la investigación.

A su vez, menciono al Dr. Roberto Bein, editor de la *Revista Lenguas Vivas*, en donde se ha publicado mi desarrollo sobre el estatus epistemológico del feminismo.

Reconozco, también, la contribución de la asociación *English-Speaking Union* al otorgarme una beca en el año 2009 para cursar estudios sobre Shakespeare en el centro académico asociado con *The Shakespeare Birthplace Trust* en Stratford-upon-Avon. En esa ocasión, tuve la oportunidad de consultar mi tema de estudio con alguno/as erudito/as de la vida y obra del autor: hago especial mención a los doctores Roger Pringle, Stanley Wells y Nick Walton por sus sugerencias.

Por último, si bien no menos importante, esta investigación se nutrió de mi experiencia docente: agradezco, entonces, el diálogo enriquecedor y aporte generoso de conocimientos de mis colegas, alumnos/as y adscritas de los profesorados de inglés IES en Lenguas Vivas “J. R. Fernández” e ISP “Joaquín V. González”. En especial, quisiera mencionar el rol de quienes me transmitieron la pasión por Shakespeare, Ana Castagnino y a mi tutora y amiga, Claudia Ferradas. A su vez, en especial, en el proceso en el cual esta tesis doctoral se convirtió en libro, quisiera agradecer las sugerencias y el apoyo de mi amiga y colega Cecilia Lasa.

Introducción

Tras las huellas

Las lecturas de las obras de William Shakespeare desde una perspectiva feminista comienzan en 1975 cuando Juliet Dusinberre publica *Shakespeare and the Nature of Women*. Este libro se propone analizar esta producción desde la teoría de género hasta el año 2010, la cual por cierto es muy extensa en el hemisferio norte. El resultado es un proyecto intercultural: se lee desde un lugar situado de violencia de género imperante en el hemisferio sur, lo cual explica la necesidad de investigar posibles lecturas a contrapelo que visibilicen y desmonten el sexismo de ayer y de hoy. Este trabajo surge como producto de mi tesis doctoral, defendida en el año 2014 en la Universidad de Buenos Aires: el contexto de esta investigación precede la movilización popular a partir del 2015 del colectivo Ni Una Menos en protesta de los feminicidios, cada vez más alarmantes en nuestro país, y a su vez se genera en el marco de la implementación de la ley de Violencia contra las Mujeres, ley número 26 485, sancionada en marzo del 2011, conquista y vanguardia en el cono sur.

“¿Para qué agregar otra crítica de las obras de Shakespeare?”, me preguntó una vez un colega de Málaga en un viaje de estudios en Inglaterra en el 2010. ¿Por qué es importante reapropiarse sus obras desde la perspectiva feminista y *queer*? Estas son algunas de las preguntas que este libro intentará responder. El feminismo se concibe como un nuevo paradigma: esto implica revisar el canon y generar conocimiento que responda a esta intencionalidad política. Se espera que estas lecturas sirvan de inspiración para posibles representaciones teatrales alternativas, especialmente considerando que surgen en un país donde las obras dramáticas del bardo inglés siguen siendo representadas en las grandes salas de teatro todos los años. Hasta donde llega mi conocimiento, una lectura feminista de las obras dramáticas de Shakespeare producida en la Argentina es una asignatura pendiente.

Al analizar la crítica feminista desde un enfoque teórico esta investigación no solo se reapropia de la misma desde este contexto político y cultural, sino que también se inscribe en una tradición metacrítica escasa no solo en el hemisferio sur. El primer texto precursor explícitamente metacrítico, es decir, crítica de la crítica feminista de Shakespeare, es el que se plasma en el libro *Shakespeare Left and Right* (Kamps, 1991), tras un debate generado por Richard Levin en diciembre de 1989 en Washington, D.C. Levin defiende la objetividad en el texto y se opone a la perspectiva feminista, lo cual da el ímpetu para que la segunda generación de esta crítica se mire a sí misma y se diferencie de la primera década al reconocer la falta de historización en las lecturas de sus antecesoras. Estas autoras más jóvenes están influenciadas por escritores neohistoricistas, como Graham Holderness, quienes desenmascaran el carácter ahistórico de autoras de la primera generación, por ejemplo, Coppélia Kahn (1981).

Otro antecedente de esta mirada autorreferencial se encuentra ya en 1985, en el artículo de Kathleen McLuskie “The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*”, publicado en la antología *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, en el cual la autora se pregunta hasta qué punto una perspectiva feminista de las obras del bardo es posible y para este fin hace un breve recorrido sobre el estado de la cuestión. Es particularmente relevante la atribución de esencialista que hace McLuskie a la crítica de las décadas de 1970 y 1980, en particular menciona a Marilyn French y Linda Bamber: según la autora, se intenta, “reordenar los valores asignados a hombres y mujeres, sin cambiar fundamentalmente las circunstancias materiales, en las cuales funcionan sus relaciones” (en Dollimore and Sinfield, 1985: 90).

Asimismo, ya en el año 2000 Michael Taylor realiza un recorrido por la crítica de Shakespeare hecha en el siglo XX, pero es interesante observar que al analizar el enfoque feminista se focaliza una vez más en los trabajos pioneros de los años setenta y ochenta. Su tono irónico y condescendiente nos demuestra que está mirando esta producción desde afuera, como así también da cuenta de la evidente preponderancia que este discurso adquirió en el norte para el cambio de milenio:

Es en parte una paradoja que las/os practicantes de la crítica feminista, uno de los movimientos más poderosos de los últimos treinta años en la crítica de Shakespeare (y de todo otro tipo), se consideren en general posicionadas/os afuera mirando adentro. (Taylor, 2000: 195)

Este trabajo, por ende, se propone llenar esta brecha metacrítica; además, se concentra no solo en las primeras

décadas de la producción sino que evalúa los procedimientos metodológicos y su avance epistemológico, en tanto revisión, en las últimas décadas hasta el 2010. Es a su vez un aporte desde dentro del feminismo ya que, como escritora, me sitúo dentro de dicho proyecto político y pertenezco a la categoría “Dos Tercios/Sur” (Mohanty, 2002), lo cual me ofrece una posición privilegiada, en tanto explica mi desprendimiento, con respecto a la mitificación de Shakespeare como figura canónica evidente en Inglaterra.

La tesis de este trabajo es que la crítica feminista de Shakespeare hasta 1990 fuerza su lectura y adapta el texto a su proyecto político sin tomar conciencia de esta reapropiación. Esta posición se denominará “esencialista” o “idealista”, en tanto ignora las condiciones materiales de producción de género y generaliza lo que se entiende por mujeres. En la década del noventa se adopta un enfoque más deconstructivista o neohistoricista, en el que los/as autores/as dan cuenta de la reapropiación del texto y se enfocan en las prácticas discursivas más que en los personajes individuales.

Es decir, cuando se habla de enfoques “esencialistas” oponiéndolos a los “materialistas” se está pensando en término de modos de definir lo femenino. Al considerar el género, la crítica materialista adhiere a la necesaria deconstrucción de opuestos binarios, mientras que el esencialismo tiende a considerar a las mujeres como un grupo uniforme, sin cuestionar las bases ontológicas de la diferencia sexual, ni problematizarla a través de las variables de raza, orientación sexual, clase social o contexto histórico.

A partir del 2000 las lecturas son más deliberadamente “a contrapelo”, se sistematiza su carácter autorreferencial, se trabaja desde la conciencia de la diversidad étnica y social, y se cuestiona no solamente lo que se entiende por género

sino también se alientan lecturas *queer* que deconstruyen los opuestos hetero/homosexualidad. Es decir, las últimas generaciones de críticas/os evitan la agresión de lecturas forzadas a través de este nivel metacrítico. Podríamos aventurarnos a señalar que este carácter autorreferencial representa una conciencia de las limitaciones de toda crítica, en tanto reapropiación del texto. Indefectiblemente la pregunta recurrente será, ¿es la lectura analizada todavía Shakespeare? En última instancia, esta empresa gira en torno a defender el feminismo como nuevo paradigma y abogar por lecturas que logren reapropiarse del texto sin idealizar o forzar los significados.

Para comenzar, en los capítulos siguientes ahondaremos sobre el nuevo paradigma epistemológico feminista y sobre los últimos avances teóricos en modos de concebir la diferencia sexual, lo cual nos dará las herramientas necesarias para iniciar nuestro recorrido por los tópicos de las obras de Shakespeare elegidos por la crítica feminista. A su vez, a partir de este análisis, en el capítulo siguiente y en la conclusión se retomará la tesis de este trabajo, es decir, se comprobará si cada década se adecuaba a estas tendencias. Por último, en un nivel más metacrítico de análisis, nos preguntaremos hasta qué punto es posible leer a Shakespeare desde el feminismo según el estudio anterior.

Capítulo 1

Conocimiento situado

1. Grandes rasgos de la investigación feminista

Antes que nada, es importante preguntarse ¿qué significa hacer una lectura feminista de las obras de William Shakespeare? ¿Bastaría con enfocarse en los personajes femeninos o *aggiornar* nuestro discurso con conceptos como “violencia de género” o referencias al sistema patriarcal? En primer lugar, cabe aclarar que la investigación feminista se define como una versión alternativa de la ciencia, un nuevo paradigma epistemológico, en el cual las mujeres son sujetos activos en la producción de conocimiento. Por ende se está pensando en lecturas que reflejen esta nueva manera de generar significados. Martha Castañeda Salgado describe la investigación feminista como un cambio de perspectiva flexible, dinámico y libre que se puede caracterizar pero no definir. Es “un híbrido en proceso de gestación” (Adán en Castañeda Salgado, 2008: 57), que posee un carácter inacabado y temporal, y busca contribuir a un cambio real en la ciencia para favorecer a las mujeres.

Al ser el feminismo una propuesta política que propone cambiar la condición subordinada de las mujeres, la investigación feminista se caracteriza por su intencionalidad, la cual se define como: “visibilizar para transformar” (Castañeda Salgado, 2008: 88). Es decir, se busca contribuir a la erradicación de la desigualdad genérica y de la opresión a las mujeres y mejorar las condiciones reales en sus vidas, para ello... “las investigadoras feministas desarrollan una ‘doble mirada’: la propiamente científica y la política” (Reinharz en Castañeda Salgado, 2008: 18). La autora menciona las críticas que el feminismo hace a la investigación convencional: se combate el androcentrismo, definido como perspectiva masculina abarcadora, y se demuestra el carácter histórico de este sesgo; se critica a su vez el sexismo como una forma del binarismo y en tanto base del discurso patriarcal; también se opone a la objetivación y a las pretensiones de universalidad como formas de violencia sistémica; al etnocentrismo, según el cual el/la investigador/a traduce lo que lee a su propia cultura; y asimismo se menciona la crítica al eurocentrismo, el clasicismo y el estatocentrismo.

Por otro lado, es necesario no confundir la producción de conocimiento con la acción política. Se advierte sobre el peligro de generar propuestas políticas con apariencias científicas que no estén basadas en la investigación social (De Barbieri, 2002). A su vez, María Mies (2002) aclara que para evitar anteponer un aspecto al otro, por ejemplo pensar que primero está la investigación sobre las mujeres y luego el movimiento político, se debe tomar conciencia del carácter histórico de toda investigación.

De hecho, una de las características más notables de la investigación feminista es que evita el “objetivismo” (*sic* en Harding, 2002: 26), asociado con el positivismo y el empirismo: se advierte cómo los términos atribuidos a la

presunta objetividad positivista como, por ejemplo, “racionalidad”, “lógica” y “poder de abstracción” no son ni atemporales ni universales como se presume (Mies, 2002).

La crítica que la epistemología feminista hace a la tradicional se basa en que esta última ignora la historicidad del conocimiento alcanzado y se cuestiona la posibilidad del análisis racional del *contexto de descubrimiento*, es decir, del origen de los problemas o hipótesis (Harding, 2001): este puede estar... “relacionado con circunstancias personales, psicológicas, sociológicas, políticas y hasta económicas o tecnológicas que pudiesen haber gravitado en la gestación del descubrimiento o influido en su aparición” (Reichenbach en Klimovsky 1994: 29). Klimovsky (1994) explica que muchos filósofos de la ciencia, y en particular Thomas Kuhn, afirman cuán poco nítida es la distinción entre el “contexto de descubrimiento” y el “de justificación”, según el cual se comprueba la validez de la teoría. La epistemología feminista parece apropiarse de la epistemología kuhniana al afirmar la importancia del acuerdo en la comunidad científica, el elemento de la subjetividad como parte de la producción del conocimiento y su historicidad.

De hecho es fundamental que la/el investigador/a se sitúe en el plano del objeto de estudio y que se considere su rol histórico, así como su propia sexualidad (Markowitz, 2004) para evitar esta supuesta objetividad que se atribuye el positivismo. Se advierte en contra de la separación entre sujeto cognoscente y objeto cognoscible y se afirma la relación dialógica entre sujetos de conocimiento, que son sociales y generizados (Castañeda Salgado, 2008). Esta característica hace del conocimiento feminista un *conocimiento situado*, según la denominación de Donna Haraway, ya que se deriva de la localización y particularidad del sujeto cognoscente (Haraway en Castañeda Salgado, 2008).

Objetividad y subjetividad no son términos contradictorios: se logra la primera a través de la reflexividad y depositando la responsabilidad en la comunidad científica (Longino en Castañeda Salgado, 2008). El consenso y el reconocimiento de la diversidad son esenciales para garantizar esta pluralidad.

2. ¿Metodología feminista?

Con respecto al interrogante acerca de si existe un método específico del feminismo, Castañeda Salgado señala el giro epistemológico y metodológico radical que representa el cambio de perspectiva de Sandra Harding, quien pasó de afirmar que no existe un método propio de investigación feminista a afirmar que sí hay un método específico producido por los feminismos, el cual... “empieza por la vida de las mujeres para identificar en qué condiciones, dentro de las relaciones naturales y/o sociales, se necesita investigación y qué es lo que puede ser útil (para las mujeres) que se interrogue de esas situaciones” (Harding en Castañeda Salgado, 2008: 77).

Mies explica cómo la ciencia dura se opone a la introducción del “factor subjetivo”, es decir la experiencia de las mujeres. Bajo el lema “lo personal es político” el movimiento feminista demuestra la falacia de esta objeción. Se estudia “la experiencia que tenemos de nuestros propios cuerpos, así como nuestra experiencia del entorno. Se trata de la experiencia que media entre los sucesos internos y los externos” (Mies, 2002: 74). Este cambio de perspectiva implica, en última instancia, un cambio de la realidad ya que los métodos científicos estructuran qué califica como real.

Con respecto a los procedimientos metodológicos Castañeda Salgado (2008) delimita la metodología de la

investigación feminista postmoderna, en particular a los procesos de desmontaje del androcentrismo, sexismo y demás sesgos patriarcales; la resignificación y reconstrucción de conceptos; la visibilización, entre los que figuran la develación y la escucha; la desnaturalización y la historización. Develar significa para la autora:

mostrar las contradicciones, las confrontaciones, los desacuerdos, las fisuras y las rupturas que produce una pluralidad de sujetos, en particular las mujeres, en la vida cotidiana en relación con los modelos estereotipados de ser y deber ser que ofrece la condición de género patriarcal. (Castañeda, 2008: 87)

A su vez, estos procedimientos deben aplicarse en forma conjunta ya que según la autora se generan nuevas acepciones y no necesariamente nuevos conocimientos: mediante la historización, por ejemplo, no se subvierte el orden social, político y simbólico en el que el signo o hecho tiene sentido, sino que se le introduce contenidos femeninos que desmontan la connotación patriarcal.

Esta advertencia adquiere particular relevancia en conexión, por ejemplo con el análisis que hace Alan Sinfield (2006) desde un enfoque *queer* a la obra de Shakespeare y a sus lecturas a contrapelo, en las cuales no solo resignifica, reconstruye, visibiliza y desnaturaliza, sino también contextualiza históricamente, al aclarar por qué el concepto de hombre *gay* es anacrónico en la época isabelina. De hecho Sedgwick se pregunta si se puede hacer una lectura *gay* de los clásicos como Byron, Shakespeare o Kafka y responde afirmativamente: “nadie puede saber de antemano dónde se deben trazar los límites de una investigación específicamente *gay*” (Sedgwick, 1998: 72).

Sin embargo, es significativo rescatar la importancia de la historización como criterio a observar en la metodología, especialmente, al considerar que los contextos culturales e históricos de producción de los textos de Shakespeare y de la crítica son tan distantes.

3. Relación entre teoría y metodología

Harding (2002) advierte sobre la frecuente confusión entre problemas de método, de metodología y de epistemología. La investigación feminista suele combinar metodologías y adoptar un enfoque interdisciplinario. Teresita De Barbieri afirma: “En sentido estricto no existe una metodología única en las ciencias sociales ni aun en cada disciplina. Porque la metodología no puede desvincularse de la teoría” (2002: 113).

La distinción entre estos tres aspectos es relevante ya que analizar la crítica de Shakespeare en distintas décadas del siglo XX y XXI, implica tomar en cuenta el contexto histórico de la teoría feminista y literaria en general que sustenta esas críticas. Por ejemplo, Juliet Dusinberre, autora de la primera crítica de Shakespeare en 1975, admite treinta y un años más tarde en la introducción de su obra que la misma fue escrita antes de haber sido influenciada por la teoría de Foucault y la escuela francesa psicoanalítica, las cuales hubieran complejizado su análisis. Cabe señalar entonces que... “las elecciones metodológicas son contingentes a [...] la contextualidad, el carácter experiencial y la orientación teórica” (Castañeda Salgado, 2008: 15).

Con respecto a las tendencias teóricas Castañeda Salgado (2008) delimita tres posturas teóricas en la investigación feminista, el “punto de vista feminista o *standpoint*”, que básicamente cuestiona la presunta objetividad científica y

recoloca a las mujeres sacándolas de la periferia. La autora advierte acerca del peligro de caer en un “mujerismo” o sexismo a la inversa; según esta tendencia: de hecho las acusaciones que se hacen al feminismo desde fuera del movimiento provienen de esta asociación falaz del mismo con el odio a los hombres, en una supuesta oposición al machismo. Desde ya, cabe aclarar que este proyecto político, como marco teórico actual, se opone radicalmente a esa postura, ya que se asocia con una postura ética y deconstructivista del discurso patriarcal. Por otro lado, Castañeda Salgado advierte los riesgos de adoptar un post-modernismo feminista radical donde se ponga demasiado énfasis en el discurso, dado que se debe evitar caer en la despersonalización de las mujeres y el abandono de la lucha política. Con respecto al mismo enfoque De Barbieri se pregunta: “¿dónde quedan las relaciones sociales reales?” (De Barbieri, 2002: 112).

Por otra parte, el empirismo feminista asume que siguiendo un rigor científico las mujeres también pueden lograr hacer “buena” ciencia al participar de la comunidad científica. Se advierte en este caso sobre el concepto de verdad y la presunta objetividad. Estas tres tendencias estarían en constante tensión y serían mayormente transicionales.

4. Relación entre feminismo y la teoría *queer* y lesbiana

Si la investigación feminista constituye un nuevo paradigma, la teoría *queer* y lesbiana aportaron “anomalías” al modelo, pero estas no derivaron necesariamente en una “revolución científica”, sino que fueron incorporadas por la “comunidad científica”. Kuhn explica este proceso así:

Es por esto por lo que una nueva teoría, por especial que sea su gama de aplicación, raramente, o nunca, constituye sólo un incremento de lo que ya se conoce. Su asimilación requiere la reconstrucción de teoría anterior y la reevaluación de hechos anteriores. (Kuhn, 1987: 29)

El gran aporte que estas nuevas teorías realizaron a la epistemología feminista es la deconstrucción de los opuestos binarios homosexualidad/heterosexualidad. Si el feminismo apunta a deconstruir los binarismos femenino/masculino, la teoría *queer* y lesbiana ayudó a deconstruir la heterosexualidad normativa.

No es además un dato menor que el texto que se considera “uno de los textos fundacionales de la teoría *queer*” (Prefacio, 1999: vi), *Gender Trouble* de Judith Butler (1990), se haya generado dentro de los estudios de género por una autora que, siendo lesbiana, se autodefine como feminista. Esto se evidencia cuando en el prefacio a la segunda edición la pensadora explica las diferencias entre la visión de género sexista, feminista y *queer*, y se alinea con la segunda, además de distanciarse del pensamiento *queer* del momento:

el/la sexista afirma que una mujer sólo exhibe su ser-mujer en el acto del coito heterosexual en el cual su subordinación se transforma en su placer (una esencia emana y se confirma en la subordinación sexualizada de las mujeres); una mirada feminista alega que el género debe ser derrocado, eliminado, o hecho fatalmente ambiguo precisamente porque es siempre un signo de la subordinación de las mujeres. Esta última postura acepta el poder de la descripción ortodoxa de la primera y reconoce que la descripción sexista ya funciona como una ideología poderosa, pero se opone

a ella. Yo fustigo este punto porque algunos/as teóricos/as *queer* han trazado una distinción analítica entre el género y la sexualidad, rechazando la conexión informal o estructural entre ambas. (Prefacio, 1999: xiv)

Por otro lado, Sheila Jeffreys (1996) llama “incertidumbre radical” a este enfoque posmoderno que acusa de falto de una estrategia revolucionaria. La autora explica cómo la teoría lesbiana, y en especial la *gay*, se hallan más arraigadas en la idea de una identidad esencial; el género se concibe en estas teorías fuera de toda violencia falocéntrica. Jeffreys parece adherir a una escisión epistemológica mayor entre las teorías lesbianas y *gays* y el paradigma feminista.

Eve Kosofsky Sedgwick (1998) también delimita un marco teórico definido de las teorías lesbianas y *gay*, el cual además cambia en diversos momentos históricos, por ejemplo, se menciona la invisibilidad que caracteriza a las lesbianas del siglo XX y el enfoque separatista y esencialista adoptado. Asimismo, ciertas categorías de análisis de obras literarias como los binarismos públicos/privados, natural/antinatural, hombre/muchacho, inocencia/iniciación, sinceridad/sentimentalismo, salud/enfermedad, plenitud/decadencia y secreto/revelación son temas propios de la literatura *gay*.

Sin embargo, esto demuestra que los interrogantes y problemas son a la vez compartidos, aunque contestados de diferentes maneras en las distintas teorías. Se observa cómo se comparte dentro de la comunidad científica la intención de desmontar el sexismo y concebir la sexualidad como de carácter flexible y social. Las preguntas sobre el género, el cuerpo, la distinción sexo-género, la diferencia sexual, la heterosexualidad normativa y los métodos de deconstrucción del androcentrismo entre otros, son también compartidos por los/as críticas/os tanto feministas como lesbianas y *queer*.

5. Esencialismo y el interrogante acerca de qué se entiende por mujeres

Este problema epistemológico se relaciona con la pregunta acerca de qué se entiende por mujeres. Se mencionan dos grandes tendencias opuestas extremas: la diferencia sexual se ha buscado definir como construcción o en el mero plano corporal. Con respecto a las posturas ante el esencialismo, Castañeda Salgado (2008) afirma que la investigación feminista se propone desmontarlo en tanto describe las condiciones sociales, históricas y culturales de los géneros como naturales e ignora que los hombres y mujeres son productos de su tiempo. Por eso uno de los procedimientos metodológicos es la desnaturalización... “la construcción del género es el ejemplo por excelencia del proceso de naturalización” (Castañeda Salgado, 2008: 89), según la cual se atribuyen a los individuos identidades esenciales que los preexisten. Esto explica por ejemplo la subordinación de las mujeres.

Se observa en el feminismo que el esencialismo, en lo que respecta a la diferencia sexual, es un tema controvertido con el valor prácticamente de un enigma. Se evidencia un esfuerzo en ciertas pensadoras feministas posmodernas por volver a la diferencia sexual y por reivindicar esta postura. Braidotti (1994) explica cómo el esencialismo adopta una connotación negativa, debido a que se lo equipara con el determinismo biológico. La autora aboga por el concepto de Spivak de “esencialismo estratégico”: su defensa se basa en la necesidad de reafirmar la lucha política de anclar el feminismo en el cuerpo de las mujeres, en la preocupación por el estatus epistemológico del proyecto y en incentivar preguntas posmetafísicas de carácter ontológico.

Jeffreys (1996) también defiende el esencialismo desde la teoría lesbiana y *gay* como posibilidad de pensar el lesbianismo fuera de los binarismos falocéntricos: “Lo que ahora

se denomina ‘esencialismo’ es la fe de las lesbianas en poder evitar el estereotipo de género, o en la posibilidad de practicar una sexualidad que no se organiza en torno al pene o a algún equilibrio de poder” (1996: 3).

Con el fin de encontrar una definición de las mujeres, Iris Young toma la distinción propuesta por Jean-Paul Sartre (1976) entre “grupo” y “serie”, y afirma que las mujeres no pueden considerarse simplemente un grupo, porque este implica una relación unificada, un proyecto común y reconocerse orientada/o hacia la misma meta que las/os otros/as, lo cual dejaría afuera a las mujeres que no se reconocen feministas. Surge la necesidad de definir a las mujeres con un concepto previo al proyecto político y para este fin la autora propone considerar a las mujeres una serie, la cual se define como:

un colectivo social cuyos miembros están unidos pasivamente por los objetos alrededor de los cuales sus acciones se orientan o por los resultados objetivados de los efectos materiales de las acciones de los otros. En la vida cotidiana a menudo tenemos la experiencia de participar en colectivos amorfos definidos por prácticas de rutina y hábitos. (Young, 1994: 11)

Se da el ejemplo de gente que espera el colectivo para ilustrar el concepto de serie, el cual lograría captar este sentido de unidad social sin un proyecto en común. Es el cuerpo de las mujeres el que las define dentro de esta, pero también las reglas de los procesos biológicos como el de la menstruación. Se menciona además la heterosexualidad normativa como estructura del cuerpo social de las prácticas en la serie; los objetos alrededor de los cuales se definiría la serie género son: la ropa, los cosméticos, algunos muebles, los espacios en una casa, etc. Es decir, este concepto permite

ubicarse en una conceptualización tanto social como biológica del género y así evitar caer en el esencialismo.

6. ¿Hombres feministas?

Ante la pregunta acerca de si los hombres pueden hacer investigación feminista, Suárez Briones acota: “¿Hombres y feminismo? Imposible. [...] Si hubiera sido posible, no tendríamos que lamentar la violencia sexual sistemática que deja víctimas mortales y profundas heridas psicológicas” (2010: 83).

Esta afirmación a mi entender tiene un tono descriptivo más que prescriptivo de la práctica real. Por otro lado, Castañeda Salgado (2008) comenta las dos tesisuras y aclara que al ser el cuerpo sexuado el centro de reflexión, hay quienes sostienen que es necesario haber experimentado el cuerpo femenino para producir la investigación feminista; Harding (2002) afirma que los hombres sí pueden participar de la misma, mientras que se satisfagan “cualquiera de las normas a las que las mujeres deben ajustarse para obtener dicho calificativo” (Harding, 2002: 32).

Por el contrario, De Barbieri (2002) afirma que para hacer investigación feminista no solo no hace falta ser mujer, sino que no hace falta ser feminista, ya que se pueden generar conocimientos valiosos para la práctica feminista sin esa intencionalidad política en particular.

No obstante, Segato insiste en la necesidad de la participación de los hombres en la lucha antisexista, ya que... “el sexismo debe ser reconocido como un problema de los hombres, cuya humanidad se deteriora y se degrada al ser presionados por la moral tradicional” (2003: 146).

Con respecto a la crítica de Shakespeare, en los capítulos siguientes se incluyen autores masculinos feministas y

también se mencionan críticos androcéntricos: se cree firmemente en el claro carácter dialógico de la crítica literaria y se adhiere a la postura de valorar contribuciones a la práctica feminista por parte de lectores/as quienes no hayan escrito con esa deliberada intencionalidad política. Por ejemplo, a pesar de que Michael Shapiro no se identifica con la perspectiva feminista en particular, contribuye al tema del *cross-dressing* al crear una categoría de análisis, además de establecerse un claro diálogo entre sus observaciones y la crítica de género anterior y posterior.

A su vez, si bien creo que los hombres sí pueden hacer investigación feminista, pienso que no se puede ignorar la alteridad en este sentido; de la misma manera que mi mirada heterosexual sobre la teoría lesbiana es limitada, la teoría también está corporizada y generizada. Más que llevar a la exclusión, esto debería conducir a enriquecernos en la diferencia y en la búsqueda del proyecto político común.

7. Globalización y género. El rol de la investigadora

Como se remarcó anteriormente, el reconocimiento de la diversidad entre mujeres es un rasgo importante de la teoría feminista de las últimas décadas y particularmente relevante en nuestro contexto de globalización. De hecho, la variable género se articula e interconecta con otras variables como clase social, grupo étnico o cultural, religión, etc. y se considera en un contexto histórico determinado: “[L]as mujeres se nos presentan sólo en clases, razas y culturas diferentes: no existe ‘la mujer’ universal, como tampoco ‘la experiencia de la mujer’” (Harding, 2002: 22).

Mohanty advierte en contra de la mirada occidental que ignora las diferencias étnicas, culturales y religiosas entre las mujeres del Primer y Tercer Mundo (1991). Esta

conciencia de la diversidad entre las mujeres se evidenciará en la crítica feminista de las últimas décadas, especialmente a partir del 2000. Mohanty adopta en un trabajo posterior categorías diferentes a las de Primer y Tercer Mundo, las cuales según ella representan mejor el contexto actual del poder económico compartido por diferentes potencias:

La categoría Norte/Sur se utiliza para distinguir entre las naciones y comunidades adineradas y privilegiadas y aquellas marginadas económica y políticamente, de la misma forma que los términos occidental/no occidental. [...] [L]os conceptos de Un Tercio del mundo versus Dos Tercios del Mundo, tal como son elaborados por Gustavo Esteva y Madhu Suri Prakash, (1998) me resultan particularmente útiles [...] Estos términos representan lo que Esteva y Prakash llaman minorías y mayorías sociales, categorías basadas en la calidad de vida que poseen los pueblos y las comunidades tanto del Norte como del Sur. (Mohanty, 2002: 9)

Estos términos “se alejan de un engañoso binarismo geográfico e ideológico” (Mohanty, 2002: 9), ya que se basan en el acceso a los bienes económicos y el estándar de vida.

Por otro lado, se observa en la teoría feminista de las últimas décadas un énfasis en deconstruir la asociación global es a lo local, lo que lo masculino es a lo femenino; se adhiere a la concepción de la generización del espacio, se insta a no solo analizar los efectos de la globalización en el género, sino también los efectos del género en la globalización (Ngan-ling Chow, 2003), por ejemplo el caso de las mujeres comerciantes caribeñas¹ (Freeman, 2001).

¹ “la comerciante caribeña [‘higgler’] desafía cualquier noción de que los espacios globales están atravesados por hombres y generizados masculinos. Ella también trastoca las formulaciones fa-

A la caracterización del contexto de globalización de esta investigación se puede agregar que en general se acuerda un reconocimiento que vivimos en un contexto de guerra, racismo y xenofobia globales, de amenaza inminente del desastre ecológico o del derrumbe de las defensas inmunológicas, en donde el calentamiento global y las pestes y enfermedades azotan a grandes poblaciones, de pobreza, sobre todo entre las mujeres de sociedades multiétnicas, de disparidad en el acceso a las nuevas tecnologías y de biopiratería (Braidotti, 2006). Braidotti insta a la responsabilidad ética: “En la ética posestructuralista la alteridad, la condición del otro y la diferencia son términos cruciales de referencia” (2006: 30).

Por otra parte, como se aclaró anteriormente no solo deber verse la diversidad en el objeto de conocimiento, sino que es necesario que la investigadora se coloque dentro del marco de la investigación ya que... “las creencias y comportamientos culturales de las investigadoras feministas moldean los resultados de sus análisis tanto como lo hacen los de los investigadores sexistas y androcéntricos” (Harding, 2002: 25).

Se logra, paradójicamente mayor objetividad al incluir este plano subjetivo en la investigación: “[l]o primero, entonces, es que el investigador [*sic*] clarifique sus propios valores, creencias, preferencias, simpatías, visión del mundo. A partir de ese proceso introspectivo puede comenzar a tomar cierta distancia emocional con el problema” (Harding, 2002: 122).

Mies agrega el criterio de “identificación parcial” que debe estar presente en una investigación de mujeres sobre mujeres: “El concepto de identificación parcial significa [...]

miliars en las que ‘la tercera mujer’ se define o bien afuera de la globalización o como la espalda presumida sobre la cual depende la producción” (2001: 1012)

reconocer los vínculos que me unen a las ‘otras mujeres’, así como lo que me separa de ellas” (2002: 97).

Esta implica empatía, comprensión y visión interna, las cuales nunca serán totales porque... “las otras siguen siendo siempre ‘otras’” (Mies, 2002: 95).

Cabe señalar en este sentido que es innegable la relación entre esta concepción del lugar situado del/la investigador/a con la teoría de Walter Benjamin. Sin embargo, la ausencia de referencias a este autor en los textos teóricos y críticos feministas parece deberse a que estas escritoras no demuestran una influencia explícita del filósofo, aunque es evidente la deuda con su pensamiento; Sigrid Weigel atribuye esta ausencia a “la demorada recepción” de su obra en la teoría crítica en general (1999: 128). Según Benjamin, el pasado es de algún modo inaprensible en tanto está supeditado al “‘ahora de la cognoscibilidad’ [*Jetzt der Erkennbarkeit*]”:

[Benjamin] supedita de modo extremo la imagen de ‘lo que ha sido’ a las preocupaciones (psíquicas) y a la mirada del observador o lector del presente –‘el sujeto del conocimiento histórico’–, pero también a la determinada luz bajo la que alguien revela las imágenes, decidiendo así su legibilidad. (Weigel, 1999: 76)

El “espíritu” de la obra no es otro que el “aura” del “aquí y ahora”, efímero: “su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1994: 20). Por consiguiente, esta supuesta objetividad desmantelada ya había sido desarrollada en su teoría. Las feministas también insisten sobre la corporización y generización de este lugar de conocimiento y, en última instancia, esto conduce a concebir el feminismo como nuevo paradigma en el que se revisa la ciencia.

Con respecto a mi rol histórico y sociocultural como investigadora argentina en este contexto de globalización,

me sitúo en la categoría Sur o Dos Tercios del mundo. Con respecto al contexto de aplicación según el criterio de Klimovsky (1994), la crítica feminista de Shakespeare se accede, por el momento, solo en círculos de especialistas y no se haya disponible en librerías, sino como material de estudio en un marco académico o a través de compras online en mi país; en donde el autor sí es representado y leído en salas de teatro sobre todo en institucionales, por ejemplo el Teatro San Martín, haciendo del mismo una parte importante de la producción cultural y artística en nuestro país. Efectivamente mi mirada es muy diferente de la eurocéntrica y por ende como se señaló anteriormente, alejada de la “bardolatría” o mitificación de Shakespeare.

Capítulo 2

Políticas del cuerpo

1. Hacia nuevas categorías

La diferencia sexual es el interrogante permanente en la teoría feminista, por ello, en este capítulo se ahondará en los más recientes avances teóricos sobre dicho tema. El interés que se le ha dado al cuerpo en los últimos tiempos dentro de los estudios de género se debe a que está en la base de la discusión acerca de lo que se ha definido como lo femenino y se halla entrelazado con el concepto de sexo. Cabe señalar que el feminismo busca evitar el determinismo biológico. Además, hoy en día se parte de la aseveración de que la concepción tradicionalista de lo que se ha llamado sexo responde a una construcción histórica y está entrelazada con el poder político. La mujer, tradicionalmente, ha sido confinada al cuerpo y al mundo de la subjetividad mientras que el hombre ha sufrido una pérdida de la corporización, ya que se espera de él que sea el que posea el falo. En este buscado alejamiento de la metafísica tradicional se descen-
tran estos dualismos, que asocian a la mujer con el cuerpo y al hombre con el alma o la razón. En la teoría posmetafísica,

a la que varias teóricas feministas posmodernas adhieren, se piensa en un ser corporizado, en el que psique y materia se conceptualizan de una manera materialista.

En primer lugar, Michel Foucault (1976) inicia el camino de esta deconstrucción, cuando invierte el pensamiento cristiano occidental, según el cual el cuerpo es la prisión del alma y anuncia lo contrario. En el cuerpo se inscriben los mecanismos de control, de regulación y de producción, que hablan de un orden político. El alma descrita por este pensador es un instrumento de poder que forma y modela el cuerpo; el autor explica esta aseveración cuando expone los cambios discursivos en los sistemas punitivos en el siglo XIX: los jueces se apoyan en un discurso jurídico del alma, es decir, se examina la psiquis del acusado y se considera, por ejemplo, circunstancias atenuantes para determinar el castigo del cuerpo.

En lo que respecta al pensamiento feminista en particular, tanto Judith Butler (1990) como Rosi Braidotti (2002), advertirán sobre el constructivismo en la conceptualización del cuerpo, el cual se trata de evitar, para no caer en considerar conceptos como el discurso según el trascendentalismo de la metafísica anterior. Braidotti, a su vez, va a construir distintas figuraciones teóricas para concebir el cuerpo evitando el determinismo biológico, por un lado y, por otro, evitando el constructivismo. Mientras que Butler es fundacional en su visión de la dicotomía sexo/género, y adopta la idea de género en sus estudios, Braidotti enfatiza la importancia de no abandonar el concepto de diferencia sexual, ya que la supuesta simetría sexual es una falacia.

Nos proponemos, entonces, hacer un recorrido por la teoría feminista acerca del cuerpo, según autores con diferentes enfoques que analizan o crean distintos conceptos. Thomas Laqueur ofrece un recorrido histórico del cuerpo

desde la antigüedad hasta Sigmund Freud. Según este estudio, se comprueba cómo la categoría sexo es un constructo que sirvió a fines políticos y económicos. Luce Irigaray sienta un precedente de formas de pensar fuera del psicoanálisis, tratando de evitar la mirada falocéntrica y proponiendo distintas categorías. Butler introduce el materialismo en los estudios del cuerpo: la autora intenta definir el cuerpo fuera de la expresividad y a través del concepto de “performatividad”. Y, finalmente, Braidotti también adopta el materialismo, pero advierte que abandonar la diferencia sexual implica abandonar la lucha política. Su proyecto nómada aboga por la creatividad en el pensamiento y la constante desconstrucción de categorías convencionales y estancas.

2. Creer es ver

En *Making Sex* Thomas Laqueur (1990) hace un minucioso estudio de fuentes históricas para probar que el sexo se construye. El autor cree que la diferencia sexual surge por motivos políticos y culturales; la inconmensurabilidad, según el autor, es un invento del siglo XVIII. Su recorrido desde Galeno hasta Freud lo lleva a comprobar su tesis de que el poder de la cultura forja a los cuerpos en la forma deseada, como en un yunque.

Hasta el Iluminismo, explica Laqueur, se creía que las mujeres tenían los mismos genitales que los hombres, simplemente, adentro del cuerpo, en vez de externamente. Las mujeres eran esencialmente hombres, pero con diferente status social y roles culturales. Su diferencia se basaba solo en el grado de calor corporal; básicamente, eran hombres menos perfectos. La falta de calor corporal era la causa de que las mujeres no produjesen espermatozoides, además de explicar

diferencias en la personalidad y comportamiento. Estas diferencias, vale aclarar, se creía que eran “naturales” en los tiempos de Aristóteles y Galeno. El lenguaje refleja la creencia en el “modelo de un sexo”, ya que se llamaba a los órganos sexuales femeninos y masculinos con los mismos nombres. Como explica Laqueur, el sexo era una categoría sociológica, no ontológica.

A mi entender, su perspectiva constructivista del cuerpo se evidencia claramente en su tesis y en sus comentarios. Laqueur evita el determinismo biológico negando la diferencia sexual y explicándola a través de lo que entendemos como género:

Quiero demostrar sobre la base de la evidencia histórica que casi todo lo que uno quiere decir acerca del sexo –cómo sea que el sexo se comprende– tiene ya una afirmación acerca del género. El sexo, en ambos mundos, el de un solo sexo y el de los dos sexos es situacional; es explicable solo dentro del contexto de las batallas acerca del género y del poder. (1990: 11)

El rol que juega el cuerpo en su investigación está limitado a un constructo abstracto que refleja la ideología del contexto histórico. Laqueur agrega que las feministas siempre fueron cautas en no localizar el cuerpo en el centro de la búsqueda de la identidad sexual. Cuando el autor habla de lo femenino, afirma que la presencia de ciertos órganos sexuales o la ausencia de otros no lo definen, “como las eruditas feministas han dejado bien en claro, es siempre la sexualidad femenina que se constituye; la mujer es la categoría vacía” (1990: 22). El estándar siempre ha sido el hombre, por lo cual se hace innecesario escribir una historia sobre el cuerpo del hombre y sus placeres. Vale decir, Laqueur parece definir lo femenino como esa categoría

vacía, como lo que se construye. Pero, como dice Braidotti de Butler, es posible refutar esta tesis simplemente imaginando lo contrario: a saber, que sea irrelevante escribir acerca de la identidad masculina, no implica la irrelevancia de hacerlo acerca de la femenina y que no haya tal diferencia sexual después de todo.

La mirada constructivista de Laqueur se evidencia a lo largo de su recorrido histórico. En el Renacimiento los estudios de anatomía y la disección de cadáveres no avanzaron el conocimiento acerca de la diferencia sexual porque,

La historia de la anatomía durante el Renacimiento sugiere que la representación anatómica de lo masculino y femenino depende de la política cultural de la representación y de la ilusión, no de la evidencia acerca de los órganos, conductos o arterias sanguíneas. (1990: 66)

En esta época, las creencias acerca de los dos géneros estaban dictaminadas por metáforas y creencias acerca de la interrelación entre el orden natural, político y cósmico. Por ejemplo, el hombre fecunda a la mujer, así como Dios crea a las criaturas o genera una idea.

Es justamente también la política cultural, según el autor, la que lleva a “inventar” la inconmensurabilidad de los sexos en el siglo XVIII, ya que por motivos políticos era necesario afirmar esta diferencia, “[el] campo de batalla de los roles de género pasó a la naturaleza, al sexo biológico”. (1990: 152) Los estudios de anatomía tenían como propósito demostrar la diferencia sexual: las ilustraciones de los órganos sexuales son abstracciones que hablan del contexto y están dictaminadas por la cultura. En otras palabras, los científicos ven lo que creen. Que la ciencia no es objetiva y es, además, propensa al error, se demuestra con el ejemplo

de que en esa época, la ovariectomía se practicaba para curar patologías como la histeria.

A su vez, los descubrimientos de las funciones corporales solo servían para someter más a la mujer, relegarla a la maternidad y a las tareas domésticas. A partir del siglo XVIII se empieza a pensar que no es necesario que la mujer sienta el orgasmo para concebir: se somete a la mujer a un rol cada vez más pasivo. Estos resultados con carácter científico se basan en autopsias y órganos que no pueden hablar de placer, y por ende, se le termina adjudicando a la mujer la falta de pasión sexual.

Cuando Laqueur investiga el siglo XX, menciona el denominado “dilema de la diferencia” para justificar la creencia en la diferencia sexual como una necesidad ideológica de las feministas: si se creyese en la igualdad sexual, según el modelo de un solo sexo, los hombres estarían mejor capacitados para hablar por las mujeres, ya que serían versiones más perfectas del mismo sexo; si se aboga por la igualdad, según el modelo de la Ilustración, no habría necesidad de que las mujeres hablaran con su propia voz tampoco,

De ahí que el feminismo también, o al menos en algunas versiones, se volcó a una biología de la inconmensurabilidad para reemplazar ambos la interpretación de los cuerpos teleológicamente masculina, sobre cuya base una posición feminista es imposible, y a la visión que todos los cuerpos en el discurso público son asexuados, en cuyo caso es irrelevante. (1990: 197)

Una vez más, creo que se puede encontrar una “línea de fuga”, como afirma Braidotti, en este razonamiento lógico, al considerar que esto no es necesariamente así: si se sale del constructivismo y se cree que hay algo material en el

cuerpo, que fundamenta la diferencia sexual, se provee de otra causa teórica para basar un enfoque diferente.

Al describir el siglo XX, Laqueur agrega que los discursos médicos de la época relegan a la mujer a la maternidad, al útero y a una sexualidad reprimida para controlar los ciclos de fertilidad. La menstruación se ve como un castigo o una carga que demuestra que la mujer está más capacitada para “trascender el cuerpo” que el hombre. Es decir, controlar el impulso sexual, pero por otro lado, menos apta para ciertas tareas sociales.

Laqueur, también, considera las prácticas de la prostitución y la masturbación, llamadas significativamente “el mal social” y “el vicio solitario”, respectivamente, para demostrar que la creencia era, en ese momento histórico, que el mal moral social se refleja en prácticas sexuales individuales, y no lo contrario. Además, agrega que se condena a la prostitución por razones económicas: al igual que la usura es una actividad que genera dinero sin producir un bien o un producto. A su vez, es el contexto de las prácticas lo que establece el parámetro de lo inmoral: la prostitución es sexo con muchos y la masturbación con uno solamente, en vez de la norma, sexo de a dos.

Por último, el autor toma de Freud (1962) dos aspectos que lo ayudan a sostener que lo que se asume como conocimiento científico no deja de ser ideológico: el orgasmo vaginal y la histeria femenina. La creencia de Freud de que el orgasmo en el clítoris en la niña debía ser reemplazado por el orgasmo vaginal demuestra que Freud está ignorando el funcionamiento de ambos órganos. Laqueur interpreta cierta ansiedad, amenaza y temor masculino ante el clítoris, el cual simboliza, en gran parte, la historia de la sexualidad femenina. Por otro lado, el autor afirma que la descripción de la histeria demuestra claramente que la mente reina sobre el cuerpo. Los síntomas físicos que siente la paciente son

el resultado de apegos libidinales patológicos. De hecho, las prácticas de la escisión del clítoris para corregir ciertas patologías, demuestra que el énfasis en la cultura es la de corregir la sexualidad femenina y llevarla a un “orgasmo normal”; esa supuesta normalidad no es más que un constructo, fruto de una ideología. Según Freud, transferir el cambio de lugar de placer orgásmico del clítoris a la vagina significa, para la mujer, aceptar el rol social femenino, que solo ella puede jugar.

En síntesis, el autor demuestra en todo su recorrido que hace acerca de cómo se construye la noción del sexo, que su visión del cuerpo es meramente constructivista. Desde Galeno hasta Freud se ve la diferencia sexual en la que se cree. Nos preguntamos hasta qué punto ese constructivismo no se refleja en el análisis e interpretación mismos que el autor realiza sobre las fuentes históricas. Es decir, el autor, también ve lo que cree en su recorrido histórico. Quizá esto permita considerar la necesidad de un nuevo recorrido histórico desde un enfoque materialista, en el que se afirme la diferencia sexual.

3. Hacia la materialidad del cuerpo

Ya unas décadas antes de la publicación del estudio de Laqueur, Luce Irigaray hacía una crítica del psicoanálisis en la que proponía una mirada del cuerpo como materia para definir lo femenino. Estos comentarios acerca de Freud pueden ser, también, leídos como respuestas a la tesis de

Podemos observar de nuevo aquí que la metafóricidad empleada atañe especialmente al “cuerpo” –“asesinado”, “envenenado”– y nos gustaría que Freud hubiera desarrollado un poco la articulación cuerpo/

sexo, sobre todo en la relación arcaica del hijo con su madre, pero también en toda su “teoría”, en la que parece que un cierto sexualismo oblitera la materialidad del “cuerpo sexuado”. Que la idea del sexo o en todo caso de la función sexual determina, por una parte, el “discurso” freudiano. (2005: 28)

Por otro lado, Irigaray señala, al igual que Laqueur, que la mujer debe “devenir” mujer, que no existe la supuesta objetividad científica, y que el discurso sobre la sexualidad está entrelazado con los procesos de producción y reproducción. Pero, en vez de permanecer en esta visión crítica de la diferencia sexual, Irigaray aboga por una teoría fuera del “falocentrismo”, que según ella, caracteriza al psicoanálisis.

La diferencia sexual debería ser definida fuera de la melancolía y de la angustia por la ausencia del falo. Como ejemplo de los efectos que la carencia fálica ha producido en la mujer, se menciona el pudor y la vanidad corporal, cual narcisismo herido por el complejo de castración. La autora propone una perspectiva fuera de esta visión cultural. El hombre, además, se ha servido de representar a la mujer como espejo, en el cual él se refleja y, de esta manera, sobrelleva su pulsión de muerte. Irigaray acuña el término “espejularización” para denotar este proceso de intervención masculina, que se basa en la censura y la represión,

Pero se habrá podido objetar ya –defendiendo de nuevo el objetivo y el objeto–, el espejulo no es forzosamente un espejo. Puede ser –sencillamente...-- un instrumento que separa los labios, las ranuras, las paredes, para que el ojo pueda penetrar en el interior. Para que pueda echar un vistazo, en particular con fines especulativos. La mujer, después de haber sido

ignorada, olvidada, diversamente congelada en espectáculos, envuelta en metáforas, sepultada bajo figuras bien estilizadas, realzada en distintas idealidades, se tornaría ahora en el “objeto” a considerar, al que conceder explícitamente su consideración, y a introducir, en cuanto tal, en la teoría. (2005: 130)

En el texto de Irigaray, al igual que en el de Laqueur, se lee una concientización sobre el rol que la ideología y la política cultural ha jugado en torno a lo que se asume acerca de las mujeres pero, en vez de quedarse en esa mirada crítica, Irigaray propone el “espejo cóncavo”, como figuración teórica para la desespecularización de lo materno y lo femenino. En este espejo, se verá a la mujer en su interior y el hombre se reflejará tal cual es. Irigaray habla del “oculocentrismo secular” para afirmar que la diferencia sexual en Freud depende del ojo y la mirada. La mujer ve que no tiene falo, y esto la lleva a vivir en un estado constante de revuelta.

Otra propuesta que la autora hace para explorar una teoría alternativa es un énfasis en lo fluido que se asocia con lo materno y lo femenino,

El fluido debe permanecer como el resto secreto, sagrado, del uno. Sangre, pero también leche, esperma, linfa, baba, saliva, lágrimas, humores, gases, ondas, aires, fuego, luz, que le amenazan con la deformación, la propagación, la evaporación, la consunción, el derrame en otro difícil de reconquistar. El “sujeto” se identifica con/en una consistencia material que repugna a toda fluencia. Y en la madre continúa buscando una cohesión de un “cuerpo” (sujeto), la solidez de una tierra, el fundamento de un suelo. Y no aquellos por lo que, en lo que ella recuerda a la mujer: lo fluido. (2005: 216)

Es decir, Irigaray abre camino, no solo a una crítica del psicoanálisis, sino también a una lectura diferente de lo femenino y a una mirada del cuerpo desde lo material. Ella no niega la diferencia sexual, sino que señala la falta de una teoría que la explique fuera de la melancolía y la psicosis, “metabolizada por el falogocritismo. Mientras que lo que ocurre en el goce de la mujer excede a aquel”. (2005: 209)

4. Sitio de tensión

Butler retoma la afirmación de Simone de Beauvoir de que una se transforma en mujer, y señala que no hay ningún tipo de conexión fija entre sexo y género. El sexo no determina el género, como se podría deducir de los textos de Beauvoir. El sexo ha sido siempre género, ya que el primero es “una interpretación política y cultural del cuerpo, no hay distinción sexo/género de carácter convencional” (1990: 113). Al hablar de órganos sexuales para determinar el sexo de una persona, lo único que se logra es mostrar la falta de unidad impuesta en el cuerpo por la categoría sexo. Según la pensadora, el sexo produce los cuerpos que controla.

Pero mientras, Laqueur adhiere al constructivismo y, por eso, afirma “los cuerpos importan/se materializan y no” (“bodies do and do not matter”) (1990: 24), usando, de manera irónica, el mismo juego de palabras que Butler desarrollará en su libro, la autora va a proponer una teoría que no caiga en los extremos del constructivismo y del esencialismo, sino que abogue por la materialidad del cuerpo,

Hablar de los cuerpos que importan [en inglés *bodies that matter*] en estos contextos clásicos no es un ocioso juego de palabras, porque ser material significa materializar, si se entiende que el principio de esa materia-

lización es precisamente lo que “importa” [matters] de ese cuerpo, su inteligibilidad misma. (2002: 60)

Laqueur cree que la política cultural construye los cuerpos; Butler no solo se opone al constructivismo que asume un sujeto voluntarista que crea su género, sino también advierte sobre visiones constructivistas que, en última instancia, vuelven a la metafísica, al asumir que un orden, como el discurso o el poder, precede la construcción del género,

Hay defensores y críticos de la construcción que construyen esa posición siguiendo líneas estructuralistas. A menudo sostienen que hay estructuras que construyen al sujeto, fuerzas impersonales tales como la cultura, el discurso o el poder, dando por sentado que estos términos ocupan el sitio gramatical del sujeto después de que lo “humano” ha sido desalojado de su lugar. (2002: 27)

Para evitar este constructivismo, Butler define al cuerpo como “performativo”. El cuerpo no tiene un status ontológico, sino que construye su realidad en los actos, gestos y deseos que pueden dar la apariencia ilusoria de un interior unificador. La reiteración de estos actos, su carácter ritualizado y estilizado, es lo que le da la noción de performativo al cuerpo generizado.

Butler insiste sobre la inexistencia de un ser preexistente; ella define a la identidad como práctica. En este sentido, evita caer en el voluntarismo, al afirmar que las normas reguladoras limitan y controlan a los cuerpos, no solamente en su carácter punitivo, sino en los deseos que se generan. Hay mecanismos de exclusión que son parte de la operatoria de la “performatividad”. Ella comenta la noción de parodia de género que hace Newton sobre el travestismo y dice

que las prácticas culturales de “*drag*”, las identidades *butch/femme* y *cross-dressing* demuestran que lo que se parodia no es el original, sino la misma noción del original. Pero, por otro lado, Butler advierte que no siempre deben interpretarse estas prácticas como subversivas ya que las formas de travestismo, a veces, sirven para expresar y calmar los temores a la homosexualidad, a saber, “cumplen la función de suministrar un alivio ritual a la economía heterosexual” (2002: 185).

En *Cuerpos que importan* (2002), la pensadora elabora aún más estas nociones: afirma que en la heterosexualidad se puede distinguir una melancolía causada por la imposibilidad de la homosexualidad y, que cuanto más se exageran los rasgos femeninos y masculinos, mayor será la melancolía que se evidencia. Por otro lado, sugiere que el travestismo ofrece una alegoría de la melancolía heterosexual. Butler explica que lo que se actúa en el travestismo es el signo del género, que no es lo mismo que el cuerpo, pero que necesita de este para su actuación.

En este sentido, Braidotti acusa a Butler de apostar a un giro lingüístico y no abogar realmente por la diferencia sexual. De hecho, a pesar de que la autora está pensando en la materialización del género en el cuerpo, Butler pone todo el énfasis en las nociones de prácticas discursivas cuando habla de diferencia sexual,

La diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas. (2002: 17)

Asimismo, propone la figuración teórica del “falo lesbiano” para probar la relación distante que hay entre el símbolo y la imagen, el falo y el pene: el falo simboliza

al pene y, por ende, no es el pene. Imaginarse la ficción del falo lesbiano presupone demostrar la plasticidad de los fetiches que hacen a las prácticas sexuales, ya que el falo lesbiano “recuerda y desplaza el masculinismo que lo impulsa” y, de este modo, “abre la posibilidad de considerar la anatomía –y la diferencia sexual misma– como un sitio de resignificantes proliferantes”. (2002: 140) El énfasis de Butler en la relación del género y la sexualidad está puesto en la lógica del fetiche, es decir, las marcas de la masculinidad y la feminidad, aunque ella también menciona que, en términos psicoanalíticos, la relación entre el género y la sexualidad depende de la relación entre la identificación y el deseo.

Además del poco énfasis que pone Butler en la diferencia sexual, Braidotti cree que el psicoanálisis, que ofrece el marco de donde Butler parte, es una práctica que trata el dolor y que este no es considerado en la exposición de la autora. Sin embargo, a mi juicio, esta pensadora se apoya en las normas reguladoras para hablar del dolor y de los procesos que controlan y limitan a los cuerpos. El sujeto está presionado por restricciones que,

incluyen el carácter radicalmente inconcebible de desear de otro modo, el carácter radicalmente insoportable de desear de otro modo, la ausencia de ciertos deseos, la coacción repetitiva de los demás, el repudio permanente de algunas posibilidades sexuales, el pánico, la atracción obsesiva y el nexo entre sexualidad y dolor. (2002: 145)

Butler aboga por una visión del cuerpo que constituye una constante tensión entre lo psíquico y lo material. Ella busca salir del viejo dualismo cuerpo/materia a través del materialismo. El cuerpo es el sitio de operación de la

psique. Y la sexualidad es un sitio en donde se reconstituyen perpetuamente los cuerpos y las anatomías. A pesar de que Butler insiste que ninguno de estos conceptos antecede al otro, Braidotti la acusa de esencialista pero, en gran parte, por su apuesta a los términos teóricos que ignoran la diferencia sexual. Butler busca una visión de los cuerpos, en donde no se apunte a una noción trascendente para definirlos y en donde no se vea al ser corpóreo como expresivo de cierta psique, sino como un sitio de “performatividad”, es decir, en la cual la reiteración define la tensión y la relación entre todos estos conceptos. El cuerpo, para esta filósofa feminista, es una materia de significación, que se describe a través de esquemas imaginarios y en donde la proyección psíquica constituye sus “fronteras”. Imaginar el falo lesbiano representa, para ella, proponer esquemas imaginarios alternativos.

“La ‘materialidad’ designa cierto efecto del poder o, más exactamente, es el poder en sus efectos formativos o constitutivos”. (2002: 64) En esta última cita se nota como Butler lucha con el lenguaje para evitar caer en el error del que acusa a Luce Irigaray. Según la autora, Irigaray no logra salir de los términos propios de la metafísica y, por ende, se pregunta si se puede estar fuera de esa voz, si se está en ella. Ella comenta esa relación entre la materialidad y el lenguaje y concluye que el lenguaje es, y se refiere, a aquello que es material.

El lenguaje y la materialidad están plenamente inmersos uno en el otro, profundamente conectados en su interdependencia, pero nunca plenamente combinados entre sí, eso es, nunca reducido uno al otro y sin embargo, nunca uno excede enteramente al otro. (2002: 111)

Una vez más, se puede inferir un intento reiterado de enfatizar la inmanencia de las nociones de las que se habla. Las prácticas discursivas, la materialidad del cuerpo, género y sexo, la identidad y, el lenguaje que los expresa, son conceptos que se relacionan; pero ninguno precede a otro, sino que se articulan entre sí. A pesar de que se suele acusar a Butler de constructivista (por ejemplo, en Leitch, 2001), la pensadora parece concebir el cuerpo en un punto de interface entre la materia y el discurso,

Si todo es discurso, ¿qué pasa con el cuerpo? Si todo es un texto ¿qué decir de la violencia y el daño corporal? En el post-estructuralismo o para el estructuralismo, ¿hay alguna materia que importa? (Butler, 2002: 54)

5. Cuerpos post-humanos: neomaterialismo y diferencia sexual

Al igual que Butler, Rosi Braidotti aboga por una teoría que se sitúe fuera de los extremos de lo textual y lo social; propone también un feminismo que pide la desconstrucción y la desesencialización en todos sus aspectos. Pero Braidotti va a apostar por la diferencia sexual y nuevas figuraciones teóricas creativas, que escapen lo formal y academicista. Ella insiste que, por priorizar la lucha política, Butler cae en creer en entidades desencarnadas. Braidotti, en cambio, piensa que los sujetos femeninos deben concebirse como seres corpóreos y sexuados,

pienso que la diferencia sexual está escrita en el cuerpo de mil maneras distintas, incluidas aquellas de las que hay evidencias hormonales y endocrinológicas. (2005: 68)

También, comenta que no es en la parodia en donde se logra un cambio político, sino en el vacío de poder generado por la misma. Adhiere a un esfuerzo en implementar una sexualidad fuera de la violencia del falo.

Además, su conceptualización del género está entrelazada con otras variables, a saber, la opresión de razas, la edad, la cultura, la clase y el estilo de vida. El sujeto corporizado tiene la habilidad de incorporar y trascender de manera simultánea estas mismas variables que lo estructuran. En sus definiciones, Braidotti va a enfatizar el rol de las interrelaciones con el/la otro/a. Asimismo, va a afirmar que la creatividad es indispensable en el pensamiento feminista, así también como la responsabilidad histórica. Ella habla de un despertar político en tiempos de cambios “G/locales”, los cuales son tiempos “turbulentos de fenómenos globales de cristalización local” (2005: 29), para lo cual hay que sostener una política de localización.

Su propuesta teórica es la de la senda del nomadismo, lo cual implica un devenir. Uno/a nunca llega a ser nómada; solo se logra estar en la senda de esta transformación. A diferencia del exilio, el nomadismo implica una conciencia multicultural y multilingüe. La figuración del exilio, usada por Virginia Wolf, le sugiere a Braidotti connotaciones etnocéntricas y evasivas. El/la sujeto nómada se define como flujos de transformación sin un último destino,

Devenir nómada significa que uno/a aprende a reinventarse a sí mismo/a y que uno/a desea su ser como un proceso de transformación. Se trata del deseo de cambio, de fluir y de cambios de deseos múltiples. (2002: 98)

El término no implica ser viajero/a en el mundo, aunque la imagen está inspirada en las personas que son literalmente

nómadas; Braidotti lo asocia a las ideas de resistencia y subversión de las convenciones establecidas, y a la desconstrucción de la identidad.

Dentro de este proyecto, Braidotti describe el cuerpo como una materia inteligente. La autora explica que el cuerpo contemporáneo es una paradoja porque las biociencias adoptan una noción de partes orgánicas desmontables, mientras que, para el psicoanálisis, va a seguir siendo el sitio de la subjetividad y superficie libidinal. “El cuerpo se refiere a un estrato de materialidad corporal, a un sustrato de materia viva dotada de memoria” (2000: 195); para la pensadora, este excede la representación. La identidad, por otro lado, se representa en el lenguaje y está anclada en esta materia viva. Esta requiere, además, del vínculo con el/la otro/a y “está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan el control racional” (2000: 195). Cuando habla del cuerpo como estructura de la subjetividad, Braidotti enfatiza la conexión entre poder y deseo. La autora, además, lo define como un juego de fuerzas, y un “punto de transmisión de un flujo de energías, es decir como superficie de intensidades”. (2002: 37)

En nuestra era altamente tecnológica, Braidotti advierte que lo que con nostalgia llamamos “cuerpo” es una construcción tecnológica abstracta inmersa en la industria farmacológica y en los medios electrónicos; es parte animal y parte máquina. En este sentido, la pensadora toma el concepto de “*cyborg*” de Donna Haraway, según el cual el sujeto corporizado es fusión de lo orgánico y lo mecánico o tecnológico, pero insiste que ella adhiere a una visión más arraigada en la diferencia sexual.

Así pues, cuando considera el rol de la tecnología en el cuerpo, Braidotti es crítica y no alarmista a la vez. Advierte una fetichización del mismo que se evidencia en nuestros

días, lo cual solo sirve para fomentar la discriminación al producir cuerpos caros, y que revela en el fondo el temor a la muerte. A su vez, cree que la oferta de órganos y células vivos no hace más que acentuar el racismo y el etnocentrismo; el sexo genital se ha vuelto peligroso por la aparición del Sida; la moda unisex crea una fantasía ilusoria de simetría. En este panorama de dislocación del sujeto, “es inevitable que el cuerpo de los ‘otros’ contraataque” (2002: 34). El resurgimiento de la fascinación por lo gótico, lo híbrido y lo monstruoso es reconsiderado por Braidotti con una mirada crítica para ver hasta qué punto se sale del falogocentrismo.

La autora aplica la noción del nomadismo en el análisis de la relación entre el cuerpo y el animal, por un lado, y el cuerpo y la máquina, por otro. Ella hace uso de los términos “metramorfosis” y “metalmorfosis” para hablar de estas dos últimas relaciones respectivamente. Las transformaciones, para Braidotti, implican a la vez una desterritorialización y un cruzar umbrales,

El devenir es una cuestión de deshacer las estructuras de dominación a través de minuciosas y pacientes revisiones, reajustes y pequeños cambios. (2002: 123)

Braidotti advierte que el proceso de devenir no es una operación ejercida por un sujeto centralizado, sino que se logra en el encuentro con el/la otro/a. La autora no titubea en hablar de “expresión” y “trascendencia”; el término “afectividad” se repite en estas definiciones,

El proceso de devenir mujer/animal, de hecho, no se trata de la significación, pero más vale lo contrario: se trata de la trascendencia del significante lingüístico. Lo que afirma es la potencia de la expresión. La expresión se trata de la afirmación codi-

ficada no lingüística de una afectividad cuyo grado, velocidad, extensión e intensidad puede ser solo medida materialmente, pragmáticamente, caso por caso. (2002: 125)

Cuando expone acerca de la metamorfosis mujer/animal o insecto, ella afirma que el fin de la teoría posfeminista es salir del antropocentrismo que caracterizó el pensamiento occidental hasta ahora. El animal no debe ser visto como el “otro” metafísico del hombre. El animal es metamorfosis. Tampoco debe considerarse que lo que distingue a los humanos de los animales es el posicionamiento representacional. La autora asegura que la escritura revela en muchas ocasiones esta metamorfosis. Los animales siempre han figurado como metáforas vivas o emblemas altamente icónicos en nuestra cultura; sin embargo, no deben ser vistos como arquetipos Jungianos, que preceden a prácticas concretas, o interpretados como metáforas: “[el animal] se considera en su inmanencia radical como un campo de fuerzas, una cantidad de velocidad y luz” (2002: 131). Pensar en la conexión con los animales nos lleva a focalizar en el elemento biológico, que es parte del ser corporizado, y esto nos aleja del constructivismo.

El propósito de Braidotti es descentrar los modos convencionales o románticos de ver a los animales. Ella pretende la desedipización tanto del devenir animal, como del devenir máquina. No debe asociarse a los animales con el ello o, por ejemplo, a los insectos con los miedos. El nexo entre las mujeres y los animales permite pensar otros modos de sexualidad con sensibilidades pos humanas no antropocéntricas. Braidotti se rehúsa a mirar estas transformaciones con una mirada nostálgica, cínica o relativista, que las interprete como decadencia, y, por eso, también, alerta sobre las reconstrucciones convencionales en ciencia ficción, en

donde se posiciona a la mujer desde la mirada falocéntrica. Advierte sobre la ausencia de heroínas robotizadas que salven a la humanidad y la presencia de numerosas máquinas que operan con violencia fálica,

Las mujeres y las máquinas se presentan como competitivas entre sí. Compiten principalmente por la atención masculina, ya sea del padre o del compañero (hetero)sexual. (2002: 234)

La relación entre lo orgánico y lo tecnológico es compleja, porque lo mecánico o tecnológico supuestamente imita lo vivo, pero lo orgánico, por otro lado, es más que la suma de sus partes. Por ende, se debe repensar esta simbiosis. Braidotti observa una libidinización de lo tecnológico, en la cual no solo se intenta dominar a la máquina, sino que lo tecnológico se convierte en objeto de deseo. Estas zonas están cargadas de género. La autora advierte que en esta metalmorfosis se evidencia, en ocasiones, un intento de huir del cuerpo con el fin de abolir la muerte. La cultura protésica, por otra parte, borra ciertos signos de individualismo posesivo y ciertas propiedades tradicionales de la conciencia, pero a su vez, comenta sobre una escritora con una pierna protésica y observa el dolor que está implícito al transformarse en “*cyborg*”.

La autora, a lo largo de este análisis, ofrece una nueva perspectiva para mirar la relación con la tecnología que no es ni alarmista ni sueña con una tecnoutopía. Ella reitera que se debe evitar el antropocentrismo, el determinismo biotecnológico y un imaginario social masculino. Finalmente, los cuerpos poshumanos se podrían definir de la siguiente manera:

El organismo humano no es ni del todo humano, ni solo un organismo. Es una máquina abstracta, que captura, transforma y produce interconexiones. (2002: 208)

En la era posmoderna se da una paradoja, en la cual el cuerpo se sobreexpone y desaparece al mismo tiempo: esto se evidencia al notar, por un lado, la aparente falta de identidad sexual de lo tecnológico y, por otro lado, se observa los cuidados excesivos del cuerpo y la edipización de las máquinas.

En este camino evolutivo la mujer se representa a menudo como el sujeto que resiste, no preparada fácilmente para hacer un salto hacia la descorporización o la recorporización virtual. (2002: 218)

El énfasis constante que Braidotti pone en la diferencia sexual en su teoría conduce no solo a ofrecer una visión innovadora de los tecnocuerpos, sino también a anunciar la necesidad de un cambio político en el que se eviten los viejos errores.

6. El cuerpo es prótesis

Desde la teoría *Queer*, Beatriz Preciado va a dar un nuevo giro teórico a la concepción del cuerpo: el sexo, para esta pensadora, es tecnología bio-política. Tomando la argumentación de Jacques Derrida, la autora prueba que el “dildo” precede al pene, es decir, el original necesita de la copia. Preciado afirma que la tecnología produce la naturaleza; se hace cuerpo. De hecho, identificamos ciertos órganos como sexuales como producto de estos procesos tecnológicos, y el

placer en nuestra cultura se genera por los dispositivos que asociamos como eróticos.

Su *Manifiesto Contrasexual* nos invita a sexualizar todas las partes del cuerpo, “la sociedad contra-sexual se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema género” (2002: 19). Esta nueva teoría es revolucionaria como política del cuerpo, ya que nos invita a pensar más allá de las denominaciones “hombre”, “mujer”, “lesbiana”, “homosexual”, etc., las cuales se consideran obsoletas. Para Preciado, estas no son más que máquinas o prótesis de la tecnología del sexo:

los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres y mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros cuerpos como parlantes. (2002: 18)

El cuerpo, para esta pensadora española, se define como ese sitio en donde se inscriben estos códigos,

un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados. (2002: 23)

De ahí que su propuesta sea la resistencia de recuperar y reforzar esos espacios que han sido oprimidos. Preciado representa un giro más allá de la teoría de Butler: el género no es solo performativo sino prostético. Asimismo, la autora destruye las posiciones esencialistas y constructivistas demostrando que ambas se apoyan en una creencia de que el cuerpo es el grado 0, verdad última o materia biológica,

esas dos posiciones dependen de una idea cartesiana del cuerpo común, en la que la conciencia se piensa como inmaterial y la materia como puramente mecánica. (2002: 127)

De hecho, Preciado es revolucionaria no solo en la teoría que avanza con respecto al cuerpo, sino que representa una nueva forma de hacer filosofía: en *Testo Yonqui* (2008) la pensadora experimenta con su propio cuerpo, a saber, se administra testosterona para examinar los efectos en ella misma y como modo de resistencia a la industria “farmacopornográfica” que regula las drogas a las que se nos da acceso. Así pues, para Preciado, “las bio-mujeres son artefactos industriales modernos, tecnoorganismos de laboratorio, como las hormonas” (2008: 126). Es decir, la feminidad está producida por este suministro de estrógeno y demás tecnologías. Sus reflexiones teóricas están intercaladas en este texto con sus propias vivencias, la relación amorosa con V.D, que se desarrolla a lo largo de *Testo Yonqui*, y su iniciación en las prácticas *drag king*, en definitiva, esta filósofa enseña cómo situar la teoría en el cuerpo y hablar desde la propia experiencia.

En términos generales, este discurso de liberación y propósito de resistencia va a ser un elemento común de lo que se entiende como teoría *Queer*, “el objetivo político que se defiende es [...] la recuperación del polimorfismo sexual natural previo de la represión” (Córdoba García en Córdoba (ed.), 2005: 40). Sin embargo, ya en *Testo Yonqui* Preciado va a explicar que el término *queer* parece quedar ineficiente al haber perdido su potencial subversivo frente al régimen farmacopornográfico que la escritora describe; ella elige, entonces, autodenominarse “*postqueer*”, ya que siente que no es ni hombre ni mujer ni transgénero ni lesbiana,

No creo que haya una verdad anatómica independiente de los ejercicios culturales de repetición coercitiva que nos conducen a ser hombres o mujeres. Desde esta perspectiva que yo llamaría “postqueer”, que ha pasado por las teorías performativas de Judith Butler, pero también por el Sida, la oveja Dolly y el consumo de testosterona, el deseo, la sexualidad, el goce erótico y político, reposan precisamente sobre el acceso a esos biocódigos performativos. (2008: 261)

7. Contextos de opresión

Finalmente, es relevante explorar la teoría acerca de los cuerpos generada por pensadoras situadas en países latinoamericanos, en donde los altos niveles de pobreza y explotación llevan a pensar el cuerpo femenino desde problemáticas concretas; además, este es el contexto de producción de esta investigación. Rita Segato explica de qué modo el patriarcado sitúa la naturaleza y, por extensión, el cuerpo femenino. Este último es la primera colonia, pero en un mundo globalizado, en el que se desdibujan las fronteras, los cuerpos femeninos o feminizados constituyen, a su vez, el último bastión de esta colonialización masculina frente al cambio de paradigma. Este fenómeno se ve, según la autora, claramente en el ámbito del derecho en cuyo discurso la mujer es tutelada: por más que se luche por salir de esta economía simbólica, su cuerpo es sometido y dominado por un colectivo que regula el derecho al aborto o, por ejemplo, en el ámbito de la penalización de los feminicidios. (Segato, 2011)

La autora describe la violencia hacia las mujeres en los conflictos bélicos, en los que los cuerpos de las mujeres son destruidos con salvajismo. y afirma que,

La destrucción del cuerpo de la mujer es la desmoralización no tanto de aquella sino de los hombres que deberían ser capaces de tenerla bajo su tutela [...] es entendida como una subordinación moral de todos aquellos hombres que no participan de ese acto salvaje comunal de la fraternidad masculina. (2009)

Es decir, es una escritura que se hace en su cuerpo, un mensaje para los varones del clan quienes se supone deberían protegerla. Segato propone la figura del “femigenocidio” para estos crímenes de naturaleza impersonal, y aclara que no deben ser considerados crímenes sexuales, “La violación, especialmente en escenarios bélicos, no es violencia sexual sino *violencia por medios sexuales* [destacado en el texto]” (2010: 20).

La antropóloga argentina concluye que el género es violencia por definición, “[el] género es una máquina genocida [...] para el género no existen tiempos de paz” (2009). Para demostrar esta afirmación Segato explica el mito lacaniano desde el mito baruya: el gran secreto de esta comunidad es que la flauta, símbolo del poder fálico, pertenecía originalmente a las mujeres y fue robado por los hombres. Esto explicaría la afirmación lacaniana de que la mujer *es* el falo, mientras que el hombre *tiene* el falo. Segato enfatiza, además, que el mito demuestra que el orden simbólico se origina en un robo, es decir, en la violencia (2003).

Cabe aclarar que la pensadora concibe el cuerpo como significativo, según la teoría lacaniana,

El cuerpo, la anatomía propiamente dicha, es la manera en que el género se inscribe en la autopercepción. De hecho, la anatomía propiamente dicha, el nivel biológico, constitucional, la naturaleza orgánica del macho y de la hembra de la especie, debería entrar

en esta secuencia como el nivel cero, porque es inalcanzable en sí mismo y jamás accedemos a él en estado puro, ni siquiera con los instrumentos de la propia ciencia, libres de las inversiones afectivas, valorativas y cognitivas propias que la cultura induce. El nivel uno, a su vez, está representado por las categorías de “hombre” y “mujer” acatadas e introyectadas por el sujeto a partir de la percepción que él tiene de su propio cuerpo y de las relaciones de identidad y diferencia que establece entre las características de su cuerpo y los personajes de la “ficción dominante” o primera escena. (2003: 77)

Esta autora, entonces, no se propone hacer teoría sobre la diferencia sexual, pero la define como inscripta en el cuerpo a través de prácticas culturales en un determinado contexto histórico: la palabra “introyectadas” en la cita, une su pensamiento a la teoría lacaniana, según se comentó anteriormente. Es interesante señalar que Segato no circunscribe la maternidad o paternidad a una cierta anatomía; sugiere, además, tornar representable la circulación de androginia como forma de oponerse al patriarcado. En este sentido, la antropóloga se distancia de la noción de diferencia sexual y de todo posible esencialismo. Por momentos, nos recuerda cierto constructivismo, como se evidenció en Butler, con la cual parece suscribir, aunque sus investigaciones no revelan el énfasis puesto en la materialización de los cuerpos que propone la pensadora norteamericana.

Encontramos una segunda voz latinoamericana que nos habla del cuerpo femenino en la antropóloga mexicana Marcela Lagarde, quien propone la figura del cautiverio para definir la posición de las mujeres en el sistema patriarcal: las mujeres, según la autora, ostentan el poder de la

subalterna. Ya sea en su rol de “madresposas”, monjas, locas o putas, son sus cuerpos el material para acceder a ese poder propio del dominado. Lagarde señala que el erotismo y la procreación están escindidos en la cultura patriarcal. La autora parece confinar a la mujer al cuerpo: la salida que se ofrece a este sometimiento es la exploración del placer que el cuerpo le ofrece a las mujeres.

A esta mirada algo idealizada de la mujer se opone el pensamiento de la antropóloga mexicana Marta Lamas, quien advierte que los victimarios varones, también, tuvieron una madre. La autora propone salir del victimismo y ver la cadena de violencia en su totalidad (2009). Lamas aboga por la diferencia sexual fuera de todo romanticismo o idealización, “reconocer la distinta potencialidad reproductiva, la doble moral sexual que da un acceso diferenciado al uso del cuerpo y la ausencia de ciertos derechos (como el de interrumpir un embarazo no deseado)” (2011). Se insiste en la vigencia política y las implicancias éticas de la diferenciación por sexos.

Es decir, distintas voces pertenecientes a la categoría “dos tercios del mundo” representan las miradas esencialistas y constructivistas de la diferencia sexual. Lo que distingue a esta producción teórica es la constante referencia a lo urgente, a las soluciones políticas concretas para paliar los devastadores efectos de la violencia patriarcal.

8. Teoría corporizada

Es importante observar que el diálogo entre estos/as pensadores/as construye teoría e incluso, los sujetos que la producen, además, están corporizados/as: aquel/la que escribe se ubica estratégicamente en un lugar de intervención. Las pensadoras latinoamericanas analizadas demuestran

claramente que construyen sus teorías del cuerpo a partir de las prácticas materiales que observan en sus contextos. Sus propuestas son proyectos políticos con fuertes críticas al sistema patriarcal. Es necesario recordar la posición del/la observador/a o del sujeto hablante para destruir el dualismo teoría/práctica y considerar al feminismo como una filosofía que se posiciona fuera de la metafísica, en todo sentido. La teoría también se escribe con el cuerpo.

Esto se evidencia en los comentarios de los/as mismos/as teóricos/as acerca de las otras teorías y los sujetos que las proponen. De hecho, se puede aplicar el rol de la firma en la escritura en general, también a la teoría. Braidotti rescata la adhesión de la diferencia sexual de Irigaray diciendo que es una pensadora claramente heterosexual; agrega,

Irigaray posee una habilidad especial para eludir la asimilación de la homosexualidad femenina a un modelo fálico de oposición dialéctica con lo otro y, por lo tanto, de identificación masculina. (2005: 44)

Butler, por otro lado, escribe su teoría fundacional de lo *queer* en un contexto histórico en el cual los homosexuales necesitaban de mayores oportunidades de intervención política. En *Cuerpos que Importan* la autora reflexiona acerca de la temporalidad del término *queer* y se pregunta acerca de esta reapropiación que sufrió el vocablo, gracias a su teoría:

¿Cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal –haya sido “refundida” en el sentido brechtiano– que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas? (2002: 131)

Esto demuestra que no solo el contexto histórico produce las teorías políticas, sino el cambio político a través de la filosofía es posible. La teoría se hace carne en los sujetos que la asimilan.

Braidotti, por otro lado, escribe en tiempos de gran velocidad de avances tecnológicos en los cuales se podrían llegar a desdibujar las banderas de la lucha política feminista ante la fascinación con las nuevas utopías:

Atascadas entre el poder material arcaico y la máquina de la maternidad posmoderna, entre el cuerpo histórico mítico y el tubo de ensayo, corremos el riesgo de perder a nuestro aliado máspreciado: el tiempo. El tiempo del proceso, de la elaboración, de expresar las transformaciones de uno mismo y del otro e instrumentarlas socialmente. Este es el tiempo que nos lleva devenir mujeres. (2000: 106)

Asimismo, Beatriz Preciado se sitúa, claramente, en un lugar de resistencia ante la industria farmapornográfica, en donde hasta la resistencia *queer* parece haberse mercantilizado.

Por último, Laqueur revela un tono de nostalgia cuando comenta una cita de Shakespeare, en la cual se hace mención a un pasado sin noción de sexo,

Observo las comedias de Shakespeare de inversión sexual con nuevos interrogantes, y trato de entrar a través del pensamiento a un mundo distante donde la atracción de la amistad profunda estaba reservada para los/as iguales. (1990: 24)

Estas observaciones nos recuerdan que la identificación define a la identidad, aún en la persona que hace teoría. Lo

que se rescata, a su vez, de todos/as estos/as pensadores/as es que exceden su localización y están inmersos en su lugar de intervención, al mismo tiempo. Su visión crítica y metas políticas claras producen creatividad en el pensamiento. Es evidente, a su vez, la necesidad de seguir transitando este camino de la creación de nuevas categorías y de no abandonar el deseo de cambios políticos para evitar el imaginario falocéntrico.

El cuerpo como una interfaz entre lo psíquico y lo biológico, que se define en prácticas reiteradas, debe ser leído no solo en las prácticas actuales, sino también en las pasadas. Sitio de subjetividad, flujo de energías, superficie de intensidades, materia inteligente, interfaz: esta conceptualización del cuerpo dentro del materialismo nos permite leer, también, el pasado por el camino de la carne. A mi entender, el encuentro con el/la otro/a es posible, mientras que mantenemos la conciencia de nuestra propia corporización.

Capítulo 3

Leyendo a Shakespeare

1. El amor romántico

*"Y es mi cuerpo como entidad prostética del poder,
como plataforma microexcitable de resistencia,
el que se enamora". (Preciado, 2008: 69)*

Mis alumnas del profesorado de inglés suelen elegir *Romeo y Julieta* para su trabajo final en el seminario que dicto, ya que buscan afanosamente que Shakespeare les responda qué es el amor. Ante semejante empresa, desde mi lugar personal de intervención, me suelo sentir algo frustrada ya que apenas puedo responder yo misma este interrogante. Y es cierto que se espera de Shakespeare que nos hable del amor: para quien no ha leído sus obras y lo conoce por esta en particular como apoteosis del amor romántico.

Este capítulo pretende hacer un recorrido por las lecturas que hablan de este tema en *Romeo y Julieta* y explorar como la crítica feminista lo ha abordado. Se observa

en líneas generales que mientras que en la década de los ochenta se enfocaba en el amor como fenómeno individual de un personaje y se analizaban sus procesos psicológicos personales, la crítica de los noventa y a partir del 2000 claramente se enfoca en las prácticas discursivas que estructuran los procesos psicológicos y que controlan y alientan lo que entendemos como amor. En esta última crítica hay una predominancia de lecturas que desencianizan la crítica anterior; se habla de circulación del deseo, de erotismo y sexualidad. De hecho, a mi entender el término amor parece ser residual en el discurso académico y ha sido reemplazado por otros de tono menos idealista y de significado diferente, como por ejemplo “deseo”, “erotismo” o “ansiedad” entre otros. La elección de esta obra conduce a que cuando se hable de amor, se haga referencia mayormente al heterosexual, sin embargo se tienen en mente distintos tipos de sexualidades al explorar este concepto.

1.1. Las prácticas discursivas y la subjetividad femenina

En una primera instancia, es necesario mencionar a modo de descripción del contexto discursivo dos conceptos imperantes que se asocian con la concepción del amor en la época isabelina: el amor cortés y *lovesickness* (mal de amor). Este último era considerado tanto una enfermedad como una fantasía normal. Carol Thomas Neely (en Callaghan, 2000) explica cómo se acostumbraba a curar las penas de amor a través del discurso misógino, en el cual el/la amigo/a generalizaba y hablaba mal de los miembros del sexo opuesto. También se llegaba a exponer al/la enamorado/a a cuerpos decrépitos para provocar el rechazo del ansia sexual, en aquellos casos en los que las relaciones sexuales con el/la amado/a estaban vedados por diferentes motivos. En los parlamentos de Mercucio se lee este discurso misógino

para ayudar a Romeo a superar su enamoramiento por Rosalinda. La crítica feminista posmoderna lee homoerotismo en la relación entre este personaje masculino y Romeo (Callaghan, 1994), fundamentado, en parte por este odio al sexo opuesto, pero es necesario considerar en la lectura la influencia de esta cura de las penas de amor.

Por otro lado, otra tradición a tener en cuenta en este análisis es el amor cortés o religión del amor: se adoraba a la dama con veneración sensual y una humildad digna de un vasallo. El amor cortés era adúltero por naturaleza, ya que estaba necesariamente dado fuera del matrimonio y por ende la consumación sexual estaba prohibida en este ritual (Lewis, 1936). Es importante señalar cómo *Romeo y Julieta* se aparta de esta tradición al representar el amor matrimonial como nueva ideología emergente. Catherine Belsey (1985) explica que en la época isabelina había una nueva tendencia a buscar el consentimiento de los hijos/as a su matrimonio. Esta tragedia es fruto de ese conflicto, e Irene Dash (1981) destaca la personalidad inestable de los Capuletos, quienes primero buscan el consentimiento de Julieta para luego disponer de ella tiránicamente. Juliet Dusinberre (1975) va a enfatizar los motivos económicos que hay detrás de estas prácticas, ya que las mujeres eran consideradas mercancía.

La tradición feudal del amor cortés estaba asociada a las reglas de la cortesía caballeresca y marcada por el pensamiento cristiano sobre el sexo y el amor:

El hombre renacentista sostiene una lucha titánica entre las dos clases de amor reconocidas en todo occidente: *Charitas* y *Eros*, siendo éste el amor pecaminoso que ha de ocultarse o disimularse y aquél el amor bendecido por las instituciones jerarquizadas tanto laicas como eclesiásticas. (Pérez Romero, 1986: 200)

Dusinberre (1975) explica como el deseo era lujurioso, pero no se consumaba. Ella es muy crítica de esta tradición: la idealización de las mujeres va en detrimento de estas ya que las priva de su individualidad. Esta nueva visión constituye un aporte importante de la primera crítica feminista: la autora es consciente de esta resistencia que esa ideología representa: “Históricamente esta actitud ha sido la influencia más sutil en el confinamiento del poder de las mujeres a una esfera no gobernada por la razón, difícil de combatir porque se hace en nombre del respeto y del amor” (Dusinberre, 1975: 141).

Es interesante ver cómo Dusinberre pertenece a una visión todavía iluminista del sujeto, ya que la crítica reclama la equidad en términos de la razón.

En sintonía con esta respuesta ética y política, la crítica de Dash también rescata la idea de la soberanía propia de la heroína. La autora muestra una clara influencia de Simone de Beauvoir, quien denunció el sometimiento de las mujeres: en *El segundo sexo* la escritora aboga por la independencia de las mujeres y anticipa como la familia, la maternidad y el matrimonio son fuentes de opresión que responden a intereses económicos y políticos androcéntricos. No sorprende entonces el tono crítico cuando Beauvoir des-idealiza el concepto del amor: “La palabra ‘amor’ no tiene, en absoluto, el mismo sentido para uno y otro de ambos sexos, y ello constituye una fuente de los graves malentendidos que los separan” (Beauvoir, 1949: 636).

Al implicar que el amor es una construcción cultural al igual que el género, se está anticipando que el amor romántico es una ideología, como afirma posteriormente la concepción feminista posmoderna.

Beauvoir propone opuestos binarios que explicarían el conflicto de las mujeres: a diferencia de ellas, el hombre no tiene conflicto entre su vocación de ser humano y

su vocación de ser varón; se le permite la trascendencia, mientras que la mujer está condenada a la inmanencia; esta debe perder su “soberanía” para ser mujer.¹ Así pues, este término será utilizado por Dash y el análisis de estos opuestos binarios será una estrategia metodológica para analizar el personaje de Julieta. La crítica cita a Beauvoir y al aplicar esta premisa, esta teoría la lleva a concluir que Julieta es la real protagonista de la obra. Romeo no debe decidirse entre desobedecer al padre y rechazar otra pretendiente, mientras que Julieta está rasgada entre su propio deseo o soberanía y el mandato paterno. Julieta se enamora de Romeo, el hijo de sus enemigos ancestrales, cuando sus padres habían elegido al joven Paris como su futuro esposo. Dash interpreta este conflicto interno desde la referencia a Beauvoir:

Su tragedia nace del conflicto entre su ‘vocación como ser humano’ y como mujer. Debido a su extremada juventud, ella todavía no ha aprendido a renunciar a su autosoberanía. Su vocación como ser humano debe volverse trascendente, para realizarse completamente, para esmerarse en alcanzar mundos desconocidos. Ella se rehúsa a “transformarse en lo innecesario”, renunciar al ego. (Dash, 1981: 88- 90)

Es interesante observar que mientras Dash hace una lectura bien llamada idealista sobre *La doma de la fiera* y lee amor entre Petrucho y Catalina ignorando en gran parte la evidente violencia de género, al mismo tiempo la autora

1 “Hasta entonces [la adolescente] era un individuo autónomo; ahora tiene que renunciar a su soberanía. No sólo se siente desgarrada, como sus hermanos, entre el pasado y el porvenir, sino que, además, estalla un conflicto entre su reivindicación original, que es la de ser sujeto, actividad, libertad, por un lado, y por otro, sus tendencias eróticas y las sollicitaciones sociales que la invitan a asumirse como sujeto pasivo” (Beauvoir, 1949: 277).

problematiza el amor en *Romeo y Julieta* y ofrece una lectura alternativa al demostrar el elemento trágico en relación con el género femenino. Esto podría responder al claro objetivo de la primera crítica feminista de distanciarse de la crítica tradicional y revisar las lecturas hechas hasta ese momento enfocándose en la condición de las mujeres. La autora no solo va a tomar de Beauvoir como procedimiento metodológico, el conflicto entre ser mujer y ser persona, sino su referencia a la trascendencia a la que según ella aspira Julieta y en particular la hostilidad entre madre e hija. También su énfasis en la corta edad de Julieta nos recuerda la división del trabajo de Beauvoir en distintas etapas de la vida de la mujer. Dash va a hacer referencia al capítulo sobre la adolescente y demostrar los males del matrimonio forzado, especialmente a tan temprana edad, lo cual demuestra el rol del contexto de recepción de la obra: las referencias a “matrimonio infantil” o “violación marital” responden a los nuevos discursos feministas. Desde ya, todas estas aseveraciones demuestran un tono idealista, ya que se generaliza la condición de las mujeres. Como afirma Braidotti:

La adquisición de la subjetividad es por lo tanto un proceso de prácticas materiales (institucionales) y discursivas (simbólicas), cuyo objetivo es positivo –porque da lugar a formas de empoderamiento (*empowerment*) y regulación– porque estas formas son el lugar de limitaciones y disciplinamiento. (Braidotti, 2000: 115)

Si nos movemos fuera del esencialismo y el pensamiento dual, vemos que el opuesto binario devenir persona/devenir mujer es solo una idealización de la subjetividad y la feminidad y por ende una oposición ficticia. Es necesario concebir la subjetividad fuera de los dualismos de género.

Por otro lado, Dash hace un análisis interesante de lo que en la crítica posterior se denominará la circulación del deseo. La autora explica que la nodriza y Lady Capuleto despiertan el deseo heterosexual en la joven, sin imaginarse que Julieta elegiría un objeto de deseo diferente:

Irónicamente, el impulso sexual que Lady Capuleto esperaba despertar en su hija condujo a una decisión nunca anticipada por sus padres. Casándose con Romeo en este momento, Julieta conscientemente rechaza el marido elegido para ella. Por ello, en varios niveles, la Julieta de Shakespeare exhibe iniciativa personal e independencia. (Dash, 1981: 75 y 76)

Con respecto a este tema en particular y habiendo considerado la mirada de la autora sobre Julieta, Dash parece comprender el amor como mutualidad entre los jóvenes amantes: la soberanía que Julieta mantiene, según su parecer, asegura un verdadero amor: “Descartando su fuente, [Shakespeare] forja una relación de gran mutualidad entre los amantes, una que empieza con su desafío, ‘si tus pensamientos amorosos son honestos’, y concluye en su despedida: ‘mi dueño, mi amor, mi amigo’” (Dash, 1981: 93).

Sin embargo, con un tono realista y algo escéptico Dash nota que... “el ideal del matrimonio creado por la obra permanece, tal vez porque los protagonistas son destruidos tan rápidamente” (1981: 93). La crítica se pregunta si ese amor hubiera sobrevivido los avatares del tiempo y las presiones sociales. En el análisis de esta obra la autora parece descreer en la posibilidad del amor en un sistema social, en el que se somete a la mujer y se la priva de su soberanía. Más que avanzar una respuesta concreta con respecto al amor, la autora muestra su imposibilidad en presencia del matrimonio forzado, Dash aporta una clara crítica del sistema patriarcal.

Es interesante comparar este análisis con la lectura que hace Dusinger de la obra: la autora habla de mutua idolatría marcando la diferencia con la adoración propiamente masculina del amor cortés. “La idolatría compartida puede transformarse en igualdad, como en *Romeo y Julieta*” (1975: 157). A su vez, la autora también va a enfocarse en el análisis de Julieta en particular: según la autora Shakespeare crea heroínas que demuestran ser castas porque son honestas y seducen sin artilugios al varón. “La persuasión de Julieta a Romeo de que el amanecer no ha llegado es conmovedor en su intento de arte ingenuo” (Dusinger, 1975: 65).

Con respecto al tema del amor en particular Dusinger hace un interesante análisis del parlamento de la heroína, que ha sido leído como la definición del amor en la obra. “Mi liberalidad es tan ilimitada como el mar, y profundo como éste es mi amor. Cuánto más te entrego, tanto más me queda, pues una y otro son infinitos” (II, ii).²

La autora demuestra cómo el amor se define a través de la propiedad y a su vez desafía el nuevo capitalismo imperante en la época isabelina. “El regalo de amor de Julieta a Romeo desafía la economía de la propiedad [...] Si el sexo no tiene nada que ver con la propiedad, entonces no hay pérdida involucrada en el amor sexual” (Dusinger, 1975: 121).

No obstante, cabe señalar que es significativo que se utilice la metáfora de una transacción comercial para definir el amor:³ esto demuestra cómo en este texto el amor busca, sin

2 En el original en inglés, “My bounty is as boundless as the sea, / My love as deep; the more I give to thee, / The more I have, for both are infinite” (II, i, 175-178), la palabra “bounty” además, tiene claramente connotaciones económicas, ya que también significa recompensa.

3 Además de la cita hecha por Dusinger se observa el uso de la misma metáfora del valor material en... “El sentimiento, más rico en fondo que en palabras, se enorgullece de su esencia, no de su ornato. Los que cuentan sus tesoros son simplemente unos pordioseros; de donde mi verdadero amor se acrecienta hasta un límite, que no supo contar la mitad de mi riqueza” (en el original: “Conceit more rich in matter than in words / Brags of his substance, not of ornament. / They are but

éxito, trascender el contexto económico por el camino de la resistencia. Dash reproduce la crítica tradicionalista y afirma que en esta obra Shakespeare crea el concepto del casamiento por amor: “Se cree que Shakespeare creó un nuevo ideal: el matrimonio por amor” (Dash, 1981: 93). Según explica la crítica posmoderna, el autor reproduce las prácticas discursivas emergentes de su época, pero al mismo tiempo produce una nueva concepción del amor: Callaghan analiza “el rol de *Romeo y Julieta* en la construcción cultural del deseo” y comenta:

Ciertamente, la obra consolida una cierta formación de una subjetividad deseante relacionada con las ideologías protestantes, y especialmente puritanas, del matrimonio y de la familia requeridas por, o al menos muy conducente a la formación económica emergente del capitalismo. (Callaghan, 1998: 59)

Es decir, la ficción crea realidad y es producto de esta al mismo tiempo. Además, Callaghan enfatiza los procesos económicos que subyacen la producción artística.

1.2. Amor y narcisismo

En *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare* Coppélia Kahn (1981) se enfoca en los personajes masculinos y ofrece una lectura psicoanalítica de la obra. La autora explica cómo el héroe entra en la sociedad a través del matrimonio: supera la fase del temor a la madre y la identificación con el padre y puede asumir su propia paternidad. En cambio, en *Romeo y Julieta* este proceso se imposibilita por la riña entre

beggars that can count their worth;/ But my true love is grown to such excess/ I cannot sum up sum of half my wealth” (II, v, 29-34).

los padres. La autora enfatiza el rol de la disputa en el final trágico, esta ley paterna es la que obstaculiza el amor:

La contienda provee una ‘moratoria psicosexual’ para los hijos, en el cual se prueban hombres a través de la violencia fálica a favor de los padres, en vez de a través del cortejo y la experimentación sexual que conduciría hacia el matrimonio y la separación de la casa paterna. Los conduce a despreciar a las mujeres y a asociarlas con el afeminamiento y la emasculación, mientras que une las relaciones sexuales con la agresión y la violencia contra las mujeres, más que con el placer y el amor. (Kahn, 1981: 86)

Kahn explica que los hijos y los padres se unen a través de la violencia fálica. Esta lectura ofrece ecos de la teoría de Rita Segato (2003) sobre el género como violencia y los “femigenocidios” como escritura sobre el cuerpo de las mujeres dirigida a hombres de otro clan. De hecho, la lectura psicoanalítica feminista de Kahn también anticipa de alguna manera la lectura de Callaghan (1998) basada en los conceptos de endogamia y exogamia de Lévi-Strauss (1969). La disputa familiar entra en conflicto con los deseos y necesidades de los jóvenes amantes y previene su entrada sana en la sociedad, a través de un matrimonio exogámico: “[La contienda] refuerza sus identidades como hijos e hijas aliándolos con su casa paterna contra otra casa paterna, entonces polarizando todas sus relaciones sociales, particularmente sus elecciones maritales, en términos de lealtad filial” (Kahn, 1981: 86).

Sus referencias a *eros* y *thanatos* demuestran su enfoque freudiano y su comentario acerca de cómo el amor y la muerte se fusionan al final de la obra nos recuerda al análisis posterior de Kristeva (1983). La lectura de la muerte

como un acto de amor, hecha por Kahn, nos remite no solo a Freud sino a la concepción cristiana del autosacrificio y a la visión romántica de la presencia del sufrimiento en el amor.

La conclusión trágica, sin embargo, efectúa un giro de 180° en este caso claro de oposición entre el amor y la muerte, porque en el suicidio de los amantes el amor y la muerte se funden. Romeo y Julieta mueren como un acto de amor, en una actuación espiritualizada del juego de palabras antiguo. (Kahn, 1981: 98 y 99)

Desde una perspectiva feminista posmoderna es fácil identificar una ideología marcada en esta lectura y es a mi juicio cuestionable afirmar que morir por un/a otro/a es prueba de amor. Excede las expectativas de este trabajo deconstruir la fusión entre *eros* y *thanatos*, supuestamente dada a la que se alude en Kahn: “la muerte es una forma trascendental de la consumación sexual, [...] es el renacimiento a una etapa superior de existencia” (Kahn, 1981: 103). Sin embargo, nos preguntamos si el amor es una manera de entrar en la sociedad, madurar y superar el narcisismo como Kahn parece sostener ¿está la muerte necesariamente ligada a esa trascendencia? Y ¿hasta qué punto se puede dar por sentada la erotización de la muerte?

En *Historias de amor*, Julia Kristeva enfatiza el rol de la transgresión en el amor: “la infracción de la ley es la primera condición de la exaltación amorosa” (1983: 188). En su estudio esta autora hace un recorrido por mitos y textos literarios de la cultura occidental para describir el amor; es decir, este texto no constituye una obra de crítica literaria, sino que los textos literarios se usan como fuentes para explicar el amor desde una perspectiva psicoanalítica. La teórica afirma que la tragedia nos muestra que el matrimonio

es la antinomia del amor. Al morir los amantes preservan intacto ese amor. Pero al mismo tiempo, la presencia inmanente de la muerte en el amor es lo que según Kristeva distingue a la obra shakesperiana. La autora admite el elemento de muerte implícito en la ley tribal que rechaza el goce de los amantes, pero insiste que el elemento de lo prohibido es lo que le da fuerza a ese amor: “aunque la pareja está condenada a la muerte, parece decir Shakespeare, los amantes clandestinos son el paraíso de la pasión amorosa” (1983: 188).

La explicación que Kristeva ofrece con respecto a la presencia del desafío y la clandestinidad en este amor es particularmente interesante: el secreto y la transgresión demuestran que el gozo se origina en la presencia implícita de un tercero que es el/la padre/madre: “La sombra del tercero: padres, padre, esposo o esposa para el adúltero, está sin duda más presente en las emociones carnales de lo que quieren admitir los inocentes buscadores de una felicidad entre dos” (1983: 189).

La psicoanalista francesa habla de narcisismo y de potencial sadomasoquismo, es decir, hay siempre un primordial odio hacia el/la otro/a amado/a en las relaciones amorosas, que se representa en el elemento de desafío y de muerte. Ese odio es un mecanismo de defensa por temor a la fusión con la madre, con lo femenino que también es tierra, tumba y muerte. Pero al mismo tiempo el amor y el deseo de felicidad idílica en el matrimonio es el deseo de volver a ese estado de fusión con la madre. Kristeva explica que uno/a busca a la madre en el/la esposo/a, pero como ese ideal de amor en el matrimonio es inalcanzable, el matrimonio constituye la muerte de ese amor y el idilio puede desembocar en una relación de tipo sadomasoquista para preservar el amor: para la pensadora, si la pareja de Verona hubiera sobrevivido el acto cinco su relación se hubiera transformado

en un vínculo de amor-odio, cuyos vestigios son fáciles de rastrear a través de la obra.

Erotizado según las variantes del sadomasoquismo, o bien fríamente dominante en unas relaciones más largas que ya han agotado las delicias de la inconstancia tan engañadora como seductora, el odio es la nota de fondo en la melodía pasional de la pareja. (Kristeva, 1983: 198 y 199)

Es relevante observar que Kristeva nota que este odio o deseo de muerte está particularmente presente en la mujer, ya que ella tuvo que rechazar a la madre y por ende a lo femenino que es también propio suyo para identificarse con el padre:

[E]l deseo femenino está tal vez umbilicado a la muerte: ¿se debe a que esta fuente matricial de la vida sabe hasta qué punto tiene poder para destruirla (cf. lady Macbeth) y a que además, es gracias a la muerte simbólica de su propia madre como una mujer se hace madre? (Kristeva, 1983: 192)

Con respecto al primer punto, su referencia acerca de la maternidad y su relación con la muerte se puede acotar aquí que como sostiene Butler (1990), Kristeva tiende a reificar la maternidad, naturalizándola y esencializando lo femenino. Con respecto al segundo punto, esto nos remite a la melancolía de ser mujer discutida por Irigaray (1974) y también al conflicto entre devenir ser humano y devenir mujer desarrollado por Beauvoir y aplicado en el análisis de Julieta hecho por Dash. Es decir, se espera de la mujer pasividad, que se transforme en el falo, en objeto de deseo y anule su propia voz, que rechace lo materno y lo femenino

según este sistema falocéntrico; esto podría explicar un vínculo más fuerte entre la muerte y lo femenino.

Es evidente que a través de Freud y del complejo de Edipo, el amor es la contracara del odio, tanto para los hombres como para las mujeres; y en lo que a las lecturas de Kahn y de Kristeva se refiere, no se atisba una manera de salir del narcisismo para explicar el amor. El amor parece simplemente reflejar ese drama edípico y remitirnos una vez más al rechazo de la madre y lo femenino, que en el fondo es nostalgia y deseo de muerte. Esta circularidad del deseo que se nota en esta visión del amor desde el narcisismo freudiano demuestra como la identidad se define desde la mismidad:

Deleuze destaca hasta qué punto en el pensamiento occidental la noción clásica del sujeto enfoca la diferencia como un subconjunto del concepto de identidad. El sujeto se define en términos de 'mismidad', es decir, como equiparación con una idea normativa de un Ser que continúa siendo uno mismo y el mismo en todas sus variadas calificaciones y atributos. (Braidotti, 2000: 117)

1.3. Amor *¿queer?*

Si buscamos una concepción del deseo, del amor y de la subjetividad fuera de Freud y del complejo de Edipo y más en sintonía con el feminismo posmoderno, observaremos que en general la obra no parece ser demasiado popular en la crítica de la década de los noventa y a partir del 2000. Por este motivo sobresale el aporte fundamental para la lectura feminista de Dymphna Callaghan (1994): la autora responde, en gran medida y con una voz clara y única, numerosos

interrogantes que se plantean en este capítulo: “*Romeo y Julieta* fue escrita en el momento histórico cuando las ideologías y las instituciones del deseo –el amor romántico y la familia, las cuales están completamente naturalizadas para nosotros/as– estaban siendo negociadas” (1994: 59).

La crítica demuestra cómo la obra ofrece una resistencia a la historización y una tendencia a presentar el deseo como trans-histórico. La aparente autorreplicación del conflicto en distintos contextos históricos da la ilusión de cierto universalismo, pero en su análisis Callaghan historiza el deseo y demuestra cómo el deseo femenino se recluta para luego controlarlo. La apariencia de universalidad es lo que naturaliza la heterosexualidad normativa, aunque su lectura demuestra que en la obra también circula homoerotismo representado por ejemplo por Escalo y Mercucio, a su vez las palabras de la nodriza representan una época en la cual el rol materno y el amamantamiento no eran considerados asexuales como en nuestros tiempos, sino que el parlamento de la nodriza refleja el placer libidinal ligado a esta práctica (Callaghan, 1994).

Callaghan habla de deseo en vez de amor, aunque coincide con las lecturas anteriores en afirmar que este está dado por la mutualidad y la ausencia de relaciones de poder en la pareja: “La mutualidad de la pasión reflejada en el/la otro/a promueve la noción de que la identidad auténtica de uno/a se revela en el amor romántico” (1994: 81). Más allá de una simple lectura desde el narcisismo, la autora insiste en las consideraciones económicas que hay detrás de las elecciones románticas, y en este punto su análisis es novedoso y de un claro enfoque marxista: ella describe “una crisis en el patriarcado mismo – específicamente la transferencia de poder de los padres en riña al príncipe” (1994: 72). Para la crítica, Escalo representa la ley fálica que insta a la exogamia y prohíbe el incesto. “La prohibición del Príncipe de

la contienda, es entonces sinónimo de la prohibición de la ‘endogamia’” (1994: 76).

Callaghan alude a un momento histórico en donde el feudalismo aparece como residual y el capitalismo moderno es emergente. La autora ve un rol fundamental en la figura del Príncipe, ya que no solo representa este personaje la ley fálica, sino que también sostiene el homoerotismo que subyace en el vínculo homosocial masculino: “Es el Príncipe quien monopoliza los vínculos afectivos masculinos, la agresión y el deseo homoerótico. Sin embargo, Escalo también intenta dirigir los posibles modos de deseo múltiples a maneras explícitamente heterosexuales socialmente apropiadas” (1994: 74).

Esta lectura se nutre no solo de los estudios de Claude Lévi-Strauss (1969), quien explica cómo las mujeres representan productos de intercambio que aseguran los vínculos de alianza entre clanes, sino que se puede relacionar con la teoría *queer*: en particular nos recuerda la voz de su antecesora, Judith Butler, quien a su vez cita a Irigaray y a Lévi-Strauss y explica:

En efecto, las relaciones entre los clanes patrilineales están basadas en el deseo homosocial (lo que Irigaray en un juego de palabras llama “hommo-sexualidad”), una sexualidad reprimida, y por ende, menospreciada, una relación entre hombres, la cual se trata de, finalmente, los vínculos entre hombres, pero que tiene lugar a través del intercambio heterosexual y la distribución de las mujeres. (Butler, 1990: 55)

Butler describe la relación entre el tabú del incesto y la heterosexualidad exogámica. El incesto sin embargo sobrevive en los sueños y en cierto elemento fantasmático de negación en nuestra cultura que insta a que haya una

erotización del tabú mismo. Esto nos remite a la interpretación de Kahn cuando la crítica apunta que es la transgresión lo que determina la fuerza del amor de Romeo y Julieta. Según Kristeva se prohíbe el incesto e irónicamente el amor exhibe la circularidad de idealizar el matrimonio como la unión con lo materno que originariamente se prohibió. El hecho de que este éxtasis buscado nunca se realice es lo que une al amor con el sufrimiento y la muerte.

Butler cuestiona el rol del incesto en ambas, la teoría psicoanalítica y la antropología. Se naturaliza la elección heterosexual y se considera el incesto como universal y dado:

Para Lévi-Strauss, el tabú contra el acto de incesto heterosexual entre el hijo y la madre, así como esa fantasía incestuosa, están instaladas como verdades universales de la cultura. ¿Cómo se constituye la heterosexualidad incestuosa como la matriz del deseo ostensivamente natural y pre-artificial, y cómo se establece el deseo como una prerrogativa heterosexual masculina? La naturalización de ambas, la heterosexualidad y la agencia sexual masculina son construcciones discursivas, de las que nunca se ha dado cuenta, aunque asumidas en todos lados dentro del marco estructuralista fundacional. (Butler, 1990: 57 y 58)

La búsqueda de un significado alternativo fuera de la teoría freudiana está implícita en el título del estudio de Callaghan, quien habla de la ideología del amor romántico. Su postura teórica es clara, el psicoanálisis es relevante en tanto cuestione sus propios supuestos. Su lectura es novedosa para el momento de producción de la misma, dado que visibiliza el deseo homoerótico e historiza el amor romántico demostrando las fuerzas económicas que subyacen al deseo. Sin embargo, no avanza tampoco una lectura fuera

del narcisismo. Callaghan parece contestar nuestro interrogante inicial acerca del amor diciendo claramente que es una ideología no una idea trascendental, sino deseo explicado por prácticas discursivas históricas. La mutualidad y la equidad es lo que parece definir la pureza en particular de los jóvenes amantes de Verona, pero a pesar de su tono escéptico no comenta si estos parámetros son transhistóricos y si de alguna manera se pueden pensar como rasgos intrínsecos al amor.

Como marco teórico al análisis de Callaghan, se piensa aquí en las reflexiones de Preciado cuando cita a Deleuze y explica que el amor es también un proceso de lectura de un/a otro/a: “enamorarse no es sino aprender a reconocer al otro por sus signos específicos. El amor exige la dedicación del amante a una actividad intensa de descodificación de los signos particulares que la amada produce” (Preciado, 2002: 146).

Esto parece llevar a concluir a la filósofa española que es la huella o la *differánce* lo que en última instancia representa ese amor: “La verdad del amor no es, como querría la filosofía, el presupuesto de la razón, sino el residuo, el detritus, de un proceso de descodificación que solo encuentra éxito en la medida en que falla” (Preciado, 2002: 148).

Desde la teoría posmoderna nuevamente la mirada escéptica nos remite a desidealizar esa ilusión ideológica que llamamos amor, que no es otra cosa que un silencio o una sombra en el texto.

Otra contribución valiosa a una perspectiva de género después de 1990 es la lectura desde la teoría *queer* hecha por Goldberg (en Berry, 1999). El texto nos invita a leer sodomía: se mencionan los numerosos juegos de palabras en la obra, que hacen referencia al sexo anal. Por ejemplo, Phillipa Berry explica:

En *Romeo y Julieta* se enfatiza esta asociación de manera explícita a través del lenguaje obsceno de Mercucio, primero en su asociación entre la amante de Romeo y el níspero⁴ y después con el juego de palabras extendido con Romeo entre alma y “suela”⁵, el cual se extiende hasta ‘el fondo mismo de la cosa’. (II, iv) (Berry, 1999: 22 y 23)

A su vez, cuando Capuleto irrumpe en furia y obliga a Julieta a casarse con Paris, la joven exclama desesperada: “¿No hay clemencia en los cielos que llegue hasta el fondo de mi dolor?” (III, v, 197). En el original la palabra *bottom* hace referencia al trasero.

Berry no solo va a hablar de la sexualización de la muerte, sino que rastrea los ritos, las festividades en el calendario litúrgico y las expresiones que nos hablan de sexo anal, de “finales fogosos y bocas devoradoras” (Berry, 1999: 41). Este significado que se encuentra es relevante para este trabajo en tanto que la teoría *queer* y una lectura desde lo grotesco bajtiniano representan una mirada alternativa al narcisismo Freudiano. Esta teoría nos invita a ver el placer fuera de lo sexual (Córdoba, Saez y Vidarte, 2005). Asimismo, Preciado (2002 y 2008) demuestra cómo el sexo es una tecnología y nos invita a erotizar las partes del cuerpo que no están necesariamente ligadas a lo erógeno. Desde esta visión el amor aparece ligado a nuevas formas de erotización.

4 En el original Mercucio exclama: “Now will he sit under the medlar tree, / And wish his mistress were that kind of fruit/ As maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that she were! O that she were/ An open-arse and thou a Popering pear” (II, i, 34-38): “open-arse” según se conocía al níspero, como explica Mercucio, significa orificio rectal. Mercucio exclama que Romeo desearía ser pera y que Julieta fuera “un etcétera abierto”, según la traducción de Astrana Marín.

5 En el original: “when the single sole of it is worn” (II, iii, 60) que Astrana Marín traduce como “hasta que se desfloren tus calzas”, es decir, se observa que se pierde el juego de palabras.

De hecho, según considero, también se puede leer en la obra otras prácticas sexuales alternativas disidentes según una perspectiva *queer*. Los últimos dos actos invitan a la representación de triángulos amorosos o *ménage à trois*: cuando Romeo lucha con Paris ante la tumba de Julieta y lo derrota, el héroe recuerda con devoción a Mercucio y finalmente acepta que Paris sea enterrado junto a su amada: “Veamos de cerca esa cara [...] ¡El pariente de Mercucio! ¡El noble conde de Paris! [...] ¿Qué me decía mi criado durante el viaje, cuando mi alma, en medio de sus tempestades, no le atendía? Creo que me contaba que Paris se iba a casar⁶ con Julieta” (V, iii). La lealtad masculina se erotiza y la emulación permite la entrada al rival al vínculo amoroso. En esta instancia vemos claramente el homoerotismo masculino en particular entre Mercucio y Romeo, que Callaghan explora en su lectura (1994), y expresado por el tono elegíaco y de autorreproche de las palabras del Príncipe al final de la obra: “¡Y yo, por haber tolerado vuestras discordias, perdí también a dos de mis parientes!” (V, iii).

Tanto Mercucio como Paris eran parientes de Escalo: sus destinos entrelazados con el de Romeo quien impulsivamente mata a Teobaldo por venganza tras la muerte de Mercucio. Es decir, la fidelidad a su amigo se antepone a su amor por Julieta: prioriza la furia ante el temor al castigo, la alienación de su amada o el respeto al parentesco del asesino, primo de la joven.

Asimismo, las numerosas referencias de la fusión del amor con la muerte nos alientan a leer necrofilia sugerida por ejemplo en la imaginación de Paris, quien cree que Romeo visita la tumba de Julieta para deshonrarla: “Ese es aquel desterrado e infame Montesco [...] ¡Y viene ahora

6 En el original “*He told me Paris should have married Juliet*” (V, iii, 78), el triángulo amoroso es aún más explícito.

a cometer torpe profanación con los difuntos! (V, iii).⁷ En efecto, los cadáveres se erotizan y los vivos que desean la muerte entran en el abyecto de la unión necrofílica: Julieta prefiere morir a la bigamia y exclama desesperada ante Fray Lorenzo: “Entiérrame en una fosa recién cavada, o haz que me amortaje con un cadáver” (IV, i).⁸ Más adelante, antes de que la heroína tome la pócima que simula la muerte, la embarga el terror de estar sepultada en vida; en este momento entendemos que en su imaginación este hombre en su mortaja (en el original, “*a dead man in his shroud*”), es en efecto su primo Teobaldo: “Si entonces despierto, [...] todos esos tremendos horrores [...] y arrancara de su féretro al desfigurado Teobaldo” (IV, iii).⁹

Los marcados elementos góticos representan la unión de Eros y Thanatos. La personificación de la muerte como figura masculina que desposa y desvirga a Julieta es recurrente en la obra, y es mencionada por distintos personajes: según su padre, él es el auténtico rival de París: “¡Mírala, ahí tendida, flor como era, por él desflorada! ¡Ese horrible fantasma es mi yerno, es mi heredero!” (IV, v).¹⁰ Cuando encuentra el cuerpo de Julieta aparentemente sin vida en el ataúd, Romeo se pregunta: “¿Habré de creer que el fantasma incorpóreo de la muerte se ha prendado de ti y que ese aborrecido monstruo descarnado te guarda en esas tinieblas, reservándote para mancilla suya?”.¹¹ La metáfora es el

7 “*This is that banished haughty Montague [...] here is come to do some villanous shame/ To the dead bodies*” (V, iii, 50-53).

8 “*Or bid me go into a new-made grave, / And hide me with a dead man in his shroud*” (IV, i, 84-85).

9 “*Or, if I live, [...] the terror of the place-/ [...] Where bloody Tybalt yet but green in earth, / Lies festering in his shroud*” (IV, iii, 36-43).

10 “*There she lies, / Flower as she was, defloweréd by him. / Death is my son-in-law, Death is my heir*” (IV, v, 36-38).

11 “*Shall I believe, / That unsubstantial Death is amorous, / And that the lean abhorred monster keeps / Thee here in dark to be his paramour?*” (V, iii, 102-105).

desplazamiento necesario para controlar su propio deseo erótico despertado por el cuerpo inerte de su amada: la belleza sensual de la joven no ha sido alterada por la muerte: “¡La enseña de la hermosura ostenta todavía su carmín en tus labios u mejillas [...] ¡Ah! ¡Julietta querida! ¿Por qué eres aún tan bella?” (V, iii).¹²

1.4. Amor como apertura

Quiero pensar, como otra posible mirada alternativa feminista, una lectura de *Romeo y Julieta* desde el nomadismo de Braidotti: ella nos invita a pensar en el deseo como pre-discursivo y previo a la formación del inconsciente y de la subjetividad; pensar en el afecto como capacidad para establecer un vínculo, para ser afectado/a por un/a otro/a. Una capacidad de maravillarse ante la diferencia y de sostener el abismo de lo impredecible: “ese asombro que contempla lo que ve siempre como si fuera la primera vez, nunca haciéndose del otro como su objeto. No trata de apoderarse, poseer, o reducir este objeto, sino que lo deja subjetivo, aún libre” (Irigaray, 1984: 13).

Braidotti toma el pensamiento rizomático de Deleuze e insiste en una visión de la subjetividad como el objeto de deseo real como un constante fluir. Esta visión se aparta de las nociones de la culpa y de la carencia del psicoanálisis. Quiero pensar que lo materno no es sinónimo de amenaza y muerte, y que el sujeto antes de ser consciente de sí mismo es puro amor. Esto no implica abandonar la idea de la Ley fálica, sino verla como parte de esa contención amorosa que completa el éxtasis de la unión con la madre. Desde esta lógica, Romeo y Julieta son inocentes y abiertos

12 “*beauty's ensign yet/ Is crimson in thy lips and in thy cheeks, / [...] Ah, dear Juliet, / Why art thou so fair?*” (V, iii, 94-104).

a este tipo de deseo no mediado por el miedo o el odio mutuo. Creo que la fuerza de la obra reside en representar esta cualidad del amor:

Encuentro en la filosofía nomádica la inspiración para una imaginería completamente erótica, quizá levemente más cruel, pero, afortunadamente también menos sentimental. Menos sacrificial y más alegre, porque se vuelca afuera, no adentro. Un enfoque más secular a la intensidad y a la pasión, libre de las restricciones del confesionario y del prostíbulo y más en armonía con las formas de deseo mediadas tecnológicamente, con las cuales se experimentan y se gana experiencia hoy en día. Este erotismo es cósmico e insinúa la trascendencia, pero siempre a través y no fuera de la carne. (Braidotti, 2002: 111)

Por un lado, el texto nos invita a leer *Romeo y Julieta* como víctimas del odio de sus padres, marcados por una ley fálica incoherente y no confiable. También es cierto que ellos responden con la impetuosidad trágica de la juventud, pero en este capítulo para responder la pregunta ¿qué nos dice Shakespeare acerca del amor en esta obra? elijo destacar la apertura afectiva de los protagonistas y el gozo de saberse correspondidos. Se ha notado que Julieta es cauta, no se pierde en el amor: se asegura de que los intereses de Romeo sean honestos a través de su voto matrimonial; a su vez Romeo se enamora demasiado rápido de Julieta después de su adoración por Rosalina: “¿Por ventura amó hasta ahora mi corazón?” (I, v) se pregunta Romeo cuando conoce a Julieta; él la alaba con las convenciones del amante cortés: “Besáis según el ritual”¹³ (I, v, 110) le reprocha ella. Además,

13 “You kiss by the book” (I, v, 110).

atisba el resentimiento en los oxímoros de Julieta (III, ii, 73-84) cuando se entera de que Romeo es responsable de la muerte de Teobaldo; Julieta es desde un comienzo consciente de la precipitación de sus acciones (“Es demasiado brusco, demasiado temerario, demasiado repentino”, II, i). Todos estos significados son claros en el texto, pero más allá de todas estas vacilaciones los dos amantes siguen abiertos, confían, se entregan... “Pero la pasión les presta fuerza, y medios el tiempo para hallarse, compensando su extrema da desgracia con extrema dulzura” (II, coro).

Harold Bloom nota que en las obras dramáticas de Shakespeare: “el amor muere o los amantes mueren” (1999: 88): en ninguna obra vemos el amor trascender en el tiempo; por el momento respetaremos ese silencio. “¡Ohi ¡Piensas que nos volveremos a ver algún día?” (III, v, 50) pregunta Julieta a Romeo. “¡Sin duda! Y todos estos dolores serán tema de dulces pláticas en días futuros”. Fuera del anti-ilusionismo que se produce al mencionar futuras representaciones teatrales (en el original, “*sweet discourses in our time to come*”, III, v, 52), Romeo demuestra una aceptación y confianza en la trascendencia de este amor, que es nueva para este personaje.

El filósofo Darío Sztajnszrajber critica el monopolio de las concepciones tradicionales del amor, en las que se busca la hegemonía del yo, es decir, se niega al/la otro/a. El pensador define el amor como un culto a la diferencia: “Porque cuando uno realmente ama, uno se desprende de algo propio en función de la presencia del otro. Y en ese sentido el amor es una instancia épica de la hospitalidad. Una épica del otro” (Sztajnszrajber: 2013).

Esta concepción mira a todo/a otro/a en su alteridad, no se define en la economía heterosexual, sino que se inscribe en la subjetividad corporizada y sexualizada en su diversidad. A modo de respuesta personal, en esta instancia, elijo

definir el amor como esta fuerza de apertura y confianza que trasciende la obra en mi propia lectura: inmanente, por cierto, y originada desde las prácticas discursivas históricas, desde la carne enamorada de los jóvenes de Verona y desde mi propio lugar situado como lectora; única, irrepetible, pero que, al mismo modo, me habla de un modo de afectividad que brota de todas las subjetividades que desean el devenir¹⁴.

El amor entonces nutre el ser cuando aloja al/la otro/a en esa aceptación; Braidotti parece pensar en trascender el ego y contactar el ser, en ese vaciamiento o enfrentamiento con el abismo. De manera paradójica, esto no implica un sentimiento escapista, sino una espiritualidad anclada en el cuerpo y los devenires de las prácticas históricas. Los jóvenes amantes de Verona buscaron confrontar sus tiempos; hay todavía cierto apego al ego en esta negación de las circunstancias materiales históricas. El amor es siempre conciencia del ser en el mundo, de la propia fragilidad y mortalidad. Si bien es cierto que esta tragedia muestra la intensidad solo de la primera etapa del vínculo amoroso, también se observa que en su inocencia Romeo y Julieta se abrieron a este sentimiento fuera de las rigideces de sus propias personalidades: en vez de adherirme a una crítica de la ideología del amor romántico, en esta ocasión, elijo una línea de fuga y rescato los significados que me hablan del devenir amor.

14 "Devenir tiene que ver con vaciar por completo el sí mismo y abrirlo a los posibles encuentros con el 'exterior'. [...] Este torrente de datos, de información, de afectividad, es el vínculo relacional que simultáneamente expulsa al sí mismo del agujero negro de su aislamiento atomizado y lo dispersa en una miríada de briznas y partículas de percepciones o impresiones" (Braidotti, 2006: 203).

2. Lo femenino como amenaza

2.1. Vírgenes/putas

2.1.1. La heroína y la locura (1975-1990)

Un estudio interesante que se realiza en la primera década de la crítica feminista, como un intento de leer desde los márgenes ese silencio que es lo femenino y que ha sido representado como amenaza, es el de Elaine Showalter (en Parker y Hartman, 1985) "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism". La autora comienza refiriéndose al análisis acotado que Lacan ofrece de Ofelia como objeto falicizado y analiza las distintas interpretaciones de la heroína en la crítica feminista: Ofelia no ha dejado de ser vista en función de Hamlet para demostrar la conexión que hay entre la locura y la sexualidad femenina. A estas observaciones Showalter responde: "Me gustaría proponer, en cambio, que Ofelia sí tiene una historia propia que la crítica feminista puede contar; no es ni su historia de vida ni su historia amorosa, ni la historia de Lacan, sino más bien la historia de su representación"¹⁵ (en Parker y Hartman, 1985: 79).

Showalter asocia a Ofelia con la naturaleza, comenta sobre la unión entre lo fluido y lo femenino y cómo el ahogo es su forma más clara de expresión. Esta crítica podría considerarse un antecedente de Rutter (2001) en tanto menciona las representaciones teatrales y destaca el rol que el cuerpo de la actriz y la puesta en escena tienen en la revisión: "Quiero sugerir que la revisión feminista de Ofelia viene tanto de la libertad de las actrices como de la interpretación

15 En esta frase, la autora usa la palabra "history", en vez de "story".

de los/as críticos/as” (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 79). Showalter explora cómo el personaje se basa en significados simbólicos tales como gestos, vestuario, etc. En el teatro isabelino su pelo desordenado, su vestimenta blanca y sus versos líricos simbolizaban la locura; las referencias sexuales y su entrega de las flores representaban su virginidad y a su vez la pérdida de la misma. En el contexto de producción se le diagnosticaría “erotomanía” o melancolía del amor a la heroína. Así como en el Renacimiento inglés se le atribuía una melancolía de clase intelectual al género masculino, la locura en las mujeres se asociaba con el mundo emocional y biológico.

La autora analiza la recepción de la obra y explica que en la época agustiniana la respuesta a la locura era la negación, pero en el período romántico se la ensalzaba, de ahí que Ofelia recibiera tanta aclamación en el arte y en la crítica. Mientras que se leía a Hamlet como un hombre que piensa demasiado, se creía que ella siente demasiado. Es muy interesante el estudio que hace sobre la influencia de la ficción en la realidad de la clínica psiquiátrica victoriana: se fotografiaba a las internadas en manicomios, de manera tal que reprodujeran la estética asociada con la heroína. También, hay hipertextos que escriben la infancia de Ofelia en forma de cuentos didácticos moralistas victorianos, los cuales diferían significativamente de las fotografías sacadas en los internados por los psiquiatras. Showalter a su vez menciona las interpretaciones freudianas plasmadas en el teatro, que se basaban en relaciones incestuosas entre la joven y Laertes, y el vínculo edípico con su padre Polonio (Showalter en Parker y Hartman, 1985).

La crítica explica cómo esta línea de análisis se deja de lado a partir de los años sesenta y cómo se explica su locura desde otros discursos:

En contraste con la representación psicosexual del inconsciente de Ofelia que conectaba su feminidad esencial con los ensayos de Freud sobre la sexualidad femenina y la histeria, su locura se ve ahora en términos médicos y bioquímicos, como esquizofrenia. (En Parker y Hartman, 1985: 90)

La esquizofrenia implicaría que Ofelia no tiene un sí mismo integral; su yo estaría borrado y esto se podría explicar por una historia familiar de dobles discursos e incoherencia que encontramos en su padre. Showalter desfavorece esta lectura porque anula a la heroína: la crítica la deconstruye historizando los discursos sobre la locura.

Asimismo, menciona representaciones basadas en la crítica feminista que ven al personaje como una heroína de la resistencia al lenguaje del patriarcado: la más radical de este grupo es, según la autora, la puesta en escena de Melissa Murray en 1979 en donde la joven huye al final de la obra con una relación lesbiana. Se agrega un tono de cautela y advertencia enfatizando la necesidad de la contextualización en la revisión.

En síntesis, la conclusión a la que se llega es que la lectura de este personaje depende más del discurso sobre la locura y la sexualidad femenina que de la subjetividad representada en el texto. La crítica propone “una Ofelia cubista”, que tenga como facetas todas estas perspectivas. Esta conclusión es avanzada para su época; vemos cómo esta autora se aparta de la Nueva Crítica y logra un nivel metacrítico de análisis desde el enfoque psicoanalítico. Estos comentarios nos remiten una vez más a las acotaciones de Rose (en Drakakis, 1985) y de Jardine (1996): el significado está dado por las prácticas discursivas históricas más que por la individualidad del personaje. Este resultado va a ser lo que represente la transición a la crítica de la década siguiente,

la cual se va a alejar totalmente del análisis individual del personaje, y va a ver la relación entre la subjetividad y el contexto.

2.1.2. Las prácticas discursivas (1990-2000)

Valerie Traub explica que el primer capítulo de su libro (1992) “Joyas, estatuas y cadáveres: la contención del poder erótico femenino” (Jewels, statues and corpses: containment of female erotic power) se llamaría originariamente “O la única mujer buena es una virgen muerta” (Or – the only good woman is a dead virgin) (1992: 49). Para esta crítica en Shakespeare ser una mujer es indefectiblemente corporizar una sexualidad. La autora historiza sus comentarios sobre el discurso masculinista y explica que los hombres en la época renacentista temían la disolución de su subjetividad masculina en el acto sexual: el cuerpo se concebía como un recinto en el que el hombre se fundía en la mujer. En *Hamlet*, *Otelo*, *Cuento de invierno* y *Mucho ruido y pocas nueces*, esa ansiedad masculina es canalizada en la “monumentalización” de las mujeres, en su transformación en joyas, estatuas y cadáveres. Si rastreamos esta tesis en las obras observamos que Hamlet por ejemplo puede admitir su amor por Ofelia recién en el entierro de la joven, mientras que en vida él la desprecia por puta. Después de obtener la evidencia de que Desdemona le fue infiel con Cassio, Otelo erotiza el cuerpo de su esposa, ya monumentalizado, antes de hacer justicia con sus propias manos: “Sin embargo, no quiero verter su sangre; ni desgarrar su piel, más blanca que la nieve, y tan lisa como el alabastro de un sepulcro” (V, ii). A Hermíone también se la acusa injustamente de adúltera en *Cuento de invierno* y es luego preservada en la reclusión durante varios años para presentarse al arrepentido rey Leontes, su esposo, como una estatua que al final recobra vida. Hero, en *Mucho ruido y pocas nueces* es otro caso de

un personaje femenino falsamente despreciado por puta; en la obra la heroína debe morir en los ojos de Claudio para resucitar como una versión más pura. Después de probar su inocencia y obligar a Claudio a casarse con una muchacha con el rostro cubierto, el personaje masculino exclama: “¿Otra Hero?” (V, iv), al descubrir su identidad. La misma joven se apropia de este discurso hegemónico, según el cual merecía perecer aun siendo inocente: “Una Hero deshonrada murió, pero yo vivo, / Y tan seguro como que vivo que soy virgen” (V, iv).

Traub demuestra que los héroes ansían “estasis” para liberarse de las excitaciones y ansiedades de la vida erótica: “Desplazan su deseo de estasis en las mujeres con quienes tienen mayor intimidad [...] la monumentalización [...] es la estrategia por medio de la cual la energía erótica femenina es disciplinada y negada” (1992: 28).

Esta estrategia está vinculada con un sistema rígido de opuestos binarios “movilidad/estasis, calor/frío, cerrado/abierto”, según el cual “‘la castidad’ requiere ser inmóvil, fría y cerrada; ser no casta es ser móvil, caliente, abierta” (Traub, 1992: 28).

Además, las mujeres eran consideradas más lujuriosas o sexualmente incontinentes que los hombres (Laqueur, 1990). El miedo masculino al adulterio y a la pérdida de la virginidad de las hijas antes del matrimonio respondía también a motivos económicos: se debía asegurar la sucesión de los títulos y propiedades a hijos de la propia sangre. La dificultad de comprobar la paternidad contribuye al imaginario de la sexualidad femenina como amenaza latente para el orden social. Traub es consciente de la operatoria de este discurso, pero se enfoca en la “monumentalización” como dispositivo que permite controlar y castigar esa sexualidad.

Con respecto a *Hamlet* la autora señala que el cuerpo muerto de Ofelia es fetichizado tanto por Hamlet como por

Laertes su hermano, pero incluso agrega que la tumba es la única “cama” en donde Hamlet puede inscribir su deseo sexual. Lo que se desea en última instancia es meramente su castidad; se la priva de la vida, la energía o la posibilidad de satisfacer sus deseos. Esta virtud se transforma en: “una fantasía masculina de una esencia femenina maravillosamente libre de aquello que hace a las mujeres tan problemáticas” (Traub, 1992: 32). En definitiva, la crítica apunta a la propia limitación sexual del héroe que en el caso de *Hamlet* une su muerte con el sexo de manera narcisista en la frase “*a consummation/ Devoutly to be wish’d*” (III, i, 64-65), cuyo significado se diluye, en mi opinión, en la traducción de Astrana Marín: “¡He aquí un término devotamente apetecible!”; o en *Otelo* el héroe declara su impotencia cuando afirma que no es para gozar a Desdemona su esposa, que busca su compañía en Chipre. (I, iii).

Con respecto a esta última tragedia, Traub demuestra a través de referencias textuales cómo la mujer debe funcionar como responsable de mantener la paz y como espejo de la subjetividad masculina, pero se la asocia con el caos y la violencia. La autora atribuye esta dicotomía a la presencia de dos opuestos que coexisten en la psiquis de Otelo: la sexualidad como caos y el amor romántico como calma. La asociación de las mujeres con joyas, proclives a ser robadas, proviene de la tradición de Petrarca. Sin embargo, según Traub la diferencia en esta obra es que se inscribe el cuerpo femenino en un texto para contener su poder erótico. El asesinato sacramentalizado se explica por esta objetivización e idealización primera. La autora enfatiza el rol de la personalidad insegura del héroe que no confía en su propia identidad étnica y parece no tener autoestima; el deseo es muerte para Otelo y, para evitarla, impone la muerte sobre el deseo.

Ahora bien, del mismo modo que Jardine (1996), Traub se enfoca en las relaciones culturales que crean esta paranoia más que en los procesos psicológicos. Compara *Otelo* con *Mucho ruido y pocas nueces* y *Cuento de invierno* y señala por ejemplo que en este último romance, es el cuerpo femenino el que genera estas representaciones masculinas: el embarazo de Hermíone en el imaginario masculino es prueba fidedigna del acto sexual.

Por otro lado, con respecto a *Otelo* Jardine (1996) pretende restaurar la agencia de la heroína en la obra, explicando las condiciones históricas de los casos de difamación en la Inglaterra isabelina. El acto IV escena ii que los/as críticos/as han interpretado como “la escena del burdel”, ya que Otelo acusa a Desdemona públicamente de adulterio, representa para Jardine un caso de “difamación imputada”, digno de ser llevado a la corte: “No importa solo *que* a una mujer se la llame ‘puta’, importa *cuándo* y *dónde* esto sucede [destacado de la autora]” (Jardine, 1996: 21).

Al no ver estas circunstancias se falla en ver la injusticia social que esta instancia constituye y en observar que el asesinato de Desdemona se debe al adulterio probado en este sentido más que a los celos de Otelo. A diferencia de Bianca y de Emilia, quienes también son difamadas y acusadas de ser “*whores*” (putas), la aristocrática Desdemona no se defiende. Jardine concluye que a pesar de que no logra devolverle el poder a la heroína a través de esta lectura, se pone la atención en la dinámica interpersonal de la comunidad representada en el escenario. Asimismo, la relevancia de este significado es que se distingue entre la objetivación de la mujer en el texto y las experiencias reales históricas de las mujeres. Al enfocarse en el evento de la difamación Jardine trae la práctica histórica al significado en el texto y por ende la subjetividad de las mujeres en ese contexto.

En esta línea de análisis, Singh (en Callaghan, 1994) también analiza cómo los roles de prostituta son asignados y movilizados al servicio de prácticas materiales opresivas. La autora historiza esta práctica y muestra cómo la presión que sufrían las mujeres por vender su cuerpo respondía al desempleo de la época y la pobreza de los/as desposeídos/as de las tierras tras los cercamientos en los albores del capitalismo. No se busca entonces ver a las prostitutas como víctimas o heroínas, sino visibilizar los procesos que demonizan la sexualidad femenina, en pos de la realización de los deseos masculinos; a su vez, Singh desidealiza aquellas madamas como Señora Deprisa o Señora Sobrepasada, quienes no dudaban en explotar comercialmente los cuerpos de otras mujeres. Pero la crítica también busca rastrear la huella de cómo llegaron a la prostitución como modo de existencia.

En *Enrique IV parte 1 y 2* las prostitutas Doll Tearsheet y Señora Deprisa cumplen una función satírica y provocan risa ante sus presunciones de movilidad social: Singh se pregunta quién se empodera en esa risa que estos personajes generan; las categorías de representación sociales permanecen intactas, no se subvierten. En la parte 2, Doll no pretende salir de ese mundo del burdel y se desmitifica entonces la idea romántica del deseo y sexualidad femenina. El texto muestra este mundo sórdido en el que los hombres también son parte integral. Singh, al igual que Jardine, advierte sobre el peligro de dejar fuera del texto las prácticas sociales históricas; distingue entre el deseo y sexualidad femenina y afirma que estos personajes no representan las mujeres reales de la época. No obstante, la representación paródica no debe dejar de considerar las condiciones sociales y económicas de las vidas de las prostitutas en el Renacimiento.

En *Otelo*, por un lado se valida el rol de las mujeres como sujetos de deseo, pero por otro lado ellas no tienen poder sobre la mirada masculina y la fantasía de su infidelidad. Se analizan los procesos de edición de la obra para comprobar que los editores androcéntricos llaman a Bianca “una cortesana” simplemente porque no está casada, mientras que la obra solo la presenta como amante de Cassio. Es la mirada de los demás personajes que la representan como “puta”: la autora deconstruye este discurso a través de la observación textual y critica la falta de distanciamiento de los editores. En síntesis, Singh demuestra cómo los roles son asignados como naturales a pesar de que las experiencias de las mujeres están constituidas por prácticas sociales y materiales.

2.1.3. El cuerpo de la actriz en el escenario (2000-2010)

La crítica a partir de los 2000 se focaliza en las versiones cinematográficas y teatrales de las obras de Shakespeare, especialmente en el cuerpo de la actriz y los potenciales significados que se puedan generar. Siguiendo esta metodología, Carol Rutter asevera que la muerte está generizada en Shakespeare: las mujeres mueren fuera del escenario a diferencia de los hombres. En la obra *El rey Lear* el protagonista divide su reino en vida y destierra a su hija menor, Cordelia, cuando esta rehúsa expresar con palabras cuánto lo ama. En la tragedia vemos sumirse a Lear en la locura causada por la angustia de la ingratitud de sus hijas quienes reclaman su herencia y luego lo desprecian. Al final de la obra el padre loco y la leal e inocente Cordelia se reencuentran, pero no se ofrece consuelo ya que esta muere ahorcada por disposición del villano Edgar. Lear trae en sus brazos el cuerpo muerto de su hija fiel. La autora encuentra una línea de fuga en la representación cinematográfica de Peter Brook (1971). Este análisis textual sobre la generización de

la muerte en Shakespeare la lleva a observar que en la versión filmica se le niega al espectador el placer voyeurístico de ver el cuerpo femenino muerto de la joven y la cámara toma la perspectiva de la misma Cordelia:

Al rehusar el paneo voyeurístico a través del cuerpo, el primer plano que erotiza la muerte, pero que, al mismo tiempo, enmarca la sexualidad dentro del último tabú de lo inalcanzable, Brook rehúsa el sentimentalismo. (Rutter, 2001: 20 y 21)

Por otro lado, en las representaciones teatrales de Adrian Noble de 1993 se lee necrofilia y en la de Nick Hytner de 1990 el deseo incestuoso de Lear. Esto crea nuevos significados que hablan de lo femenino en relación con el imaginario masculino y que hablan del cuerpo de Cordelia como tabula rasa en donde Lear inscribe sus deseos: en la versión de Brook la audiencia misma se hace consciente de ese proceso a través de la ausencia del cuerpo en la toma.

Su apreciación de las transposiciones a la pantalla grande de *Hamlet* hechas por Kenneth Branagh (1997) y por Franco Zeffirelli (1990) no reciben su aclamación. Rutter afirma que estas versiones son instancias de “una celebración de masculinidad heroica” (2001: 27) y por eso se termina objetivando a Ofelia. Rutter, al igual que Traub, se enfoca en la escena cuando Laertes arrebató el cuerpo de su hermana muerta de la tumba (V, i, 240-255): la autora comenta la ambigüedad de esta escena, ya que la joven se encontraría en un féretro según las acotaciones textuales previas y según la usanza. Mostrar el cuerpo muerto de Ofelia, que Laertes abraza cuando salta dentro de la tumba, implica representar una presencia femenina que perturba porque no observar el decoro, rompe lo esperado:

En su abrazo, Ofelia se levanta de la tumba. Reanimada (como el fantasma, como Yorick) ella entra nuevamente en el campo de la obra, sus ojos muertos mirando fijamente a la audiencia. Y por este momento, cuando no pretende estar muerta, corporiza la subversión de cada una de las validaciones patriarcales que los hombres de esta pieza producen para embellecer la muerte. Mas la muerte no es glamorosa. Es horrorosa. (Rutter, 2001: 42)

Es decir, las versiones fílmicas que Rutter comenta niegan esta presencia de lo grotesco/femenino y esta potencial subversión de la heroica masculina.

La autora cita a Barbara Hodgdon para advertir que “filmar a Shakespeare supone desplazar la autoridad textual del guión teatral al cinematográfico” (Rutter, 2001: 29), vale decir que el director opta cómo representar esta escena. De la misma manera, la crítica de esta última década gira su análisis hacia el guión cinematográfico o hacia la partitura como vemos más adelante en Leonard. Este proceso no es en detrimento del análisis textual sino que por el contrario la comparación ayuda a encontrar nuevos significados en el texto. De esta manera, a su vez Rutter se inscribe en la tradición del análisis de las reapropiaciones artísticas de Ofelia iniciada por Showalter.

La crítica se pregunta por qué necesitamos heroizar a Hamlet en nuestra cultura y no nos permitimos verlo desde el absurdo: el cuerpo de la heroína representaría este abyecto. Según Rutter, Yorick es el doble de la joven ya que la virgen loca ocuparía el lugar en la tumba del loco bufón: el texto ofrece el potencial de bufonería y de carnavalesco.

En la versión de Branagh, se le niega a Ofelia su subjetividad femenina y se la recluta para su propia objetivización, por ejemplo en la toma de la escena amorosa en retrovisión,

en donde no se toma el punto de vista de la joven sino que se la observa voyeurísticamente teniendo sexo. Su muerte es representada en un ambiente gótico, en el que la sexualidad amenazante de la joven, construida en las escenas anteriores, debe ser controlada: esperamos que el joven clave su estaca fálica en su corazón para exorcizarla, pero esto por supuesto no sucede y esta amenaza continúa latente. Para Rutter esta versión es decepcionante en tanto predecible.

Por otro lado, la autora considera el rol político del personaje, ella lee las contorsiones musculares y tics nerviosos en la cara de la Ofelia de Zeffirelli como un mapa de sus reacciones internas de resistencia: “que ofrece un ‘contratexto’ gestual a las palabras que oye y no cree” (Rutter, 2001: 34). Rutter advierte sobre el peligro que la heroína representa para la corte: ha osado reclamar la posición en el trono de Gertrudis. La versión de Zeffirelli muestra esta transgresión cuando la joven, ya loca, se sienta en el trono de la reina. Cuando muere y especialmente al negarle nueva entrada en la escena, esta amenaza desaparece.

En su análisis de *Troilo y Crésida*, la autora demuestra cómo los diseños hacen de la obra un pastiche y un palimpsesto de sus producciones previas. Los cuerpos son material, sobre el cual se escriben significados. Según Traub, esta pieza es una obra del siglo XX ya que se representó solo en la postguerra. En la obra se lee el descrédito del idealismo romántico y de lo heroico. La crítica parte, una vez más, del análisis textual para demostrarnos que la obra muestra una lucha de poderes generizada. Crésida traiciona a Troilo porque ella es cuerpo en donde los hombres escriben la palabra “prostituta”:

Lo que Crésida experimentó fue una violación en masa. Su posterior traición a Troilo fue pragmática. Su trato la hizo una puta; mejor, entonces, aceptar a

Diomedes como 'guardián' y ser visitada en 'particular' que ser usada 'en general' por el campo 'de generales' (Rutter, 2001: 115).

Esta interpretación de Crésida como mujer pública es clara en las versiones de John Barton (1968) en donde su vestuario lo evidencia. Pero la joven no es tal puta: Rutter se pregunta cómo se muestra "lo doble" en la puesta en escena. La obra ofrece posibilidades para construir significados diferentes y para mostrar cómo el cuerpo femenino es objeto de prácticas discursivas masculinas, en donde la mujer no cuenta porque el tráfico de poder se realiza entre los hombres. La mujer sirve de excusa para reforzar el vínculo masculino. Rutter añora una puesta en escena que muestre una Crésida neutral que no absorba la mirada masculina sino que la devuelva, reflejando que son los hombres que la construyen como puta.

En el último capítulo dedicado a *Otelo* es donde realmente se ve que la autora llega a descubrir nuevos significados que hablan de lo femenino y que se derivan de su análisis de la puesta en escena de Trevor Nunn (1989). Para Rutter la pieza es una narrativa de divorcio en donde Emilia, la dama de compañía de Desdemona, finalmente se enfrenta a su esposo Iago y deja oír su voz. La tercera escena del cuarto acto, en donde se ve a los dos personajes femeninos en confidencia, devuelve los rumores y el chismorreo al ámbito al que pertenecen, el femenino; el orden se había alterado al apropiarse Iago de una práctica asociada con las mujeres.

Rutter analiza cómo la Emilia interpretada por Zoe Wanaker de Nunn (1989) es disidente del discurso patriarcal e intenta mostrarle a Desdemona un mundo que ella no quiere ver. Wanaker acaricia a Imagen Stubbs, quien interpreta Desdemona, cuando Otelo la injuria: en esta

descripción se observa cómo la crítica se enfoca en el cuerpo de la actriz durante la actuación para su análisis. A pesar del potencial de subversión, que este vínculo de intimidad entre las dos mujeres hubiera podido representar, esta posibilidad se coarta porque Desdemona decide refugiarse en Iago, es decir, recurre a la protección masculina. La autora encuentra otra línea de fuga en la escena del “sauce llorón” (4.3): cuando Emilia pretende pasar su experiencia sobre el mundo y los hombres a la inocente joven, Desdemona se repliega y rechaza este mensaje: “Buenas noches, buenas noches. El cielo me inspire costumbres que me permitan no extraer mal del mal, sino mejorarme por el mal”. En la versión de Trevor Nunn, la cara de angustia de Emilia expresa la reacción por el distanciamiento y por ende el despecho de Desdemona ante la realidad sugerida por Emilia.

De alguna manera según Stubbs, citada por la autora, Emilia internaliza la voz de Desdemona, la ventrilocuiza y finalmente encuentra la propia cuando denuncia a su marido. Rutter toma este análisis para hablar de la relación entre el teatro y la cultura: “Emilia ejecuta en Desdemona el trabajo que el teatro realiza en la cultura, un trabajo que es siempre el del recuerdo” (2001: 177). Esta misma reapropiación y adquisición de una voz propia puede también aplicarse a la propia reconstrucción del texto que la crítica feminista realiza.

En última instancia, no es Cassio quien participa del triángulo amoroso imaginado por Otelo sino la propia Emilia quien pide acostarse junto a su ama en la escena final y esta imagen del “trágico fardo de este lecho”, referido por Ludovico en su parlamento final es la que representa “la prueba ocular” ansiada por la narrativa. Es interesante ver en esta lectura la reconstrucción del final trágico de la heroína virgen/puta: es el vínculo amoroso-lésbico con una mujer experimentada que la hubiera liberado de la

muerte al darle la visión consciente fruto de la experiencia: Desdemona rehúsa ver falta alguna en su marido.

Siguiendo esta tradición de analizar los significados posibles en el cuerpo de las actrices, Leonard (2009) se va a enfocar en las versiones fílmicas para analizar la relación entre la locura, lo femenino y el exceso musical. La autora explica cómo cantar en público era considerado transgresivo en la época isabelina, ya que estaba permitido solo a las cortesanas y prostitutas. Por ende el canto en público estaba asociado a la locura femenina.

Leonard busca alejarse de la lectura freudiana de la histeria en Ofelia al buscar comprobar hasta qué punto se representa la narrativa de la vida sexual pasada entre Hamlet y la joven en las versiones fílmicas que analiza. Su romance con Hamlet se silencia en la época victoriana para reafirmar su inocencia sexual en pos de su victimización. La crítica, por otro lado, recupera la sexualización de este personaje en el texto al demostrar que la ruda que la heroína le ofrece a Gertrudis es abortiva y por ende simboliza el adulterio de la reina. Al señalar que ella la usará con una diferencia, Ofelia afirma su intimidad sexual con Hamlet. Su desvirgamiento está también representado en los fragmentos de sus canciones, por ejemplo: “Mañana es la fiesta de San Valentín” habla de la pérdida de la virginidad y el abandono por parte del amante; en segundo lugar, “mi buen Robin” representa al pene. Estos textos son altamente transgresivos no solo en su contenido sino por el contexto: Ofelia canta en público en frente de los padres de su amante lo cual se decodifica en el teatro isabelino como promiscuidad y transgresión sexual.

Según Leonard, la versión de Olivier (*Hamlet*, 1948) representa a la heroína como altamente sexualizada a través de la mirada masculina y del foco reiterado de la cámara en los pechos de este personaje. Además, la crítica analiza la partitura adjudicada a la heroína y concluye que se niega

complejidad musical o la agencia musical que se le otorga a la pieza de Hamlet o de Claudio. Leonard explica que es la lectura freudiana detrás de esta versión que construye a este personaje como “no encantadora, sino una desdichada impura no merecedora de atención” (Leonard, 2009: 54), a causa de la mirada de Hamlet cuyo ideal erótico está en su madre.

La autora también comenta la versión fílmica de Kozintsev (1964) y opina que esta expresa una visión feminista que da cuenta de la hegemonía masculina en el mundo de Ofelia. Su partitura está cuidadosamente pensada para representar un autómatas, una figura pasiva que obedece a su padre y a su hermano. “La única clave emocional que Shostakovich le da a la músicaailable es el uso de un tritono en el séptimo compás de la tonada de baile” (Leonard, 2009: 50): Leonard explica que este elemento está asociado en la producción del compositor con lo macabro y el mal: refleja no solo la transgresión de su padre en tratarla de manera tan deshumanizada, sino también anticipa su locura posterior. La escritora analiza el tema musical de Ofelia, cuando ella se encuentra con Hamlet, y describe cómo una melodía cortés que confiere sensación de calma marcada por instrumentos de cuerda, se yuxtapone a una música rígida que produce disonancia con la anterior: la música representa la vida interior de este personaje dividido entre sus sentimientos por Hamlet y el deber al padre. La variación musical que se produce cuando aparece el héroe, la cual consta de una variación simplificada del motivo musical de Hamlet, demuestra que Ofelia cree que el protagonista es menos complejo de lo que en verdad es y que ella podrá manejar sus sentimientos ambivalentes. En síntesis, Kosintsev recrea una heroína protegida, inocente y sin experiencia; no hay evidencia de su intimidad sexual o romántica con Hamlet ni de su suicidio. La joven en esta versión es una víctima inocente.

Al igual que Rutter, a quien esta autora cita, Leonard es muy crítica de la versión de Zeffirelli (1990): Ofelia es infantilizada en esta versión, se le niega agencia sexual y se resalta su locura significada por la música después de la muerte de su padre. “Lo que es seguro es que esta Ofelia tuvo poco por decir o hacer en esta adaptación” (2009: 57): Leonard disiente con Rutter en ver la figura del loco (*the fool*) en esta versión de la heroína; los cortes en el texto y las omisiones de su canto en público le restan significancia femenina y agencia.

Por otro lado, la autora rescata en la versión de Branagh (1996) el ser la versión que sí sexualiza a este personaje, que explicita la relación sexual entre Hamlet y Ofelia, además de contar con la presencia del soliloquio “¡Oh, qué noble inteligencia trastornada!” (III, i)”, que se omite en las demás; de hecho es la que cuenta con la mayor cantidad de parlamentos de este personaje que se incluyen en general. La adaptación de Branagh al siglo XIX responde a un interés de explorar la locura de una forma más acabada y a este motivo se debe el uso de la terapia de shock de agua que se aplica a la joven. Se nota el tono de admiración que esta versión despierta en la crítica, especialmente al comentar el trabajo en la música:

El tratamiento de los textos musicales de Ofelia en el *Hamlet* de Branagh es fascinante [...] ni canta sus canciones según las melodías tradicionales, ni deja caer el aspecto musical del todo [...] recita las palabras a ‘Walsingham’ sin tono, de una manera hablada o de salmodia. (Leonard, 2009: 59)

Para Leonard, esta versión cambia la presentación melódica de sus canciones en forma inusual, aunque conserva la intención de asociar el canto público con la distracción mental.

Finalmente, cuando esta crítica discute la versión de Almereyda (2000) concluye: “si esta producción es un reflejo de la vida moderna, las voces de las mujeres nunca han estado más silenciadas” (Leonard, 2009: 63). Esta producción reduce su texto drásticamente, reemplaza las canciones por gritos y se le niega la escena pública en frente de Claudio y Gertrudis. En síntesis, se lee un tono de enojo cuando Leonard se queja de que todas las versiones cinematográficas que analiza desempoderan a Ofelia al retratarla como desechable.

Se observa cómo tanto Rutter como Leonard buscan representaciones de las heroínas fuera de la objetivación masculinista; se encuentran líneas de fuga en las versiones teatrales o filmicas que permiten significados que hablen de los deseos y sexualidad de los personajes femeninos. Ambas se apoyan en un diálogo entre el texto multimedial y el texto de Shakespeare; a su vez el diálogo entre el contexto de producción isabelino y el del siglo XX de la nueva versión también permite comprobar hasta qué punto el discurso patriarcal es desmontado.

2.1.4. Ofelia, desde los discursos de violencia de género

Una lectura que contribuye a la investigación feminista, aunque el enfoque no lo es, es la interpretación que hace Jan Kott de Crésida (1964): el crítico lee a la joven como una adolescente cínica, quien sabe que es riesgoso ser honesta en el amor, pero que sin embargo se enamora:

Crésida no ha sido tocada aún, pero conoce todo acerca del amor, y acerca de dormir con hombres; o en todo caso, cree saber. Ella es interiormente libre, consciente y atrevida... es una adolescente de mediados del siglo veinte. Es cínica, o mejor dicho, aspirante a cínica. Ha visto demasiado. Es amargada e irónica.

Apasionada, temerosa de su pasión y avergonzada de admitirla. Es aún más temerosa de sus sentimientos. Desconfía de sí misma. Ella es nuestra contemporánea por esta desconfianza en sí misma, su reserva, y su necesidad de autoanálisis. Se defiende con la ironía. (Kott, 1964: 80)

Kott saca a la heroína del estereotipo de la puta señalando su falta de experiencia, su ironía y su nivel de conocimiento de sí misma. La mirada del crítico refleja la perspectiva de posguerra en el siglo XX. Tal vez se nota un tono de idealización en su análisis y los ecos de Hamlet se perciben en la Crésida de Kott. Sin embargo, esta conciencia de la impotencia de la heroína marca un precedente para futuras generaciones críticas feministas, quienes también vieron en la joven una víctima de los manejos políticos y la violencia masculina como bien se puede observar en la lectura de Rutter.

De hecho, quiero leer esta Crésida en Ofelia, de quien no se puede decir que piensa demasiado, pero sí demuestra ser una adolescente cínica cuando responde con ironía a la prédica de su hermano Laertes: “Laertes: En cuanto a Hamlet y sus frívolos obsequios, tómalo como una fantasía y capricho ardoroso, una violeta de la florida primavera de la juventud, [...] nada más. Ofelia: ¿Nada más que eso?” (I, iii).

La joven acepta las advertencias de su hermano con respecto a la diferencia social entre Hamlet y ella: el príncipe no es libre para elegir a quien quiera y por ende ella debe preservar su virginidad, pero la heroína critica el doble discurso de quienes predicán lo que no respetan ellos mismos:

Pero, mi buen hermano, no hagas como algunos predicadores inexorables que enseñan el áspero y espinoso camino del cielo, mientras ellos, como jactanciosos

y procaces libertinos, pisan la senda florida de los placeres y no se preocupan de su propia doctrina. (I, iii)

Desde el contexto de producción se puede rastrear elementos del estereotipo de la “*shrew*” (la fierecilla) en su tono contestatario e irónico.

Más adelante en la obra es evidente que ella ya ha entregado “el tesoro de [su] castidad” a Hamlet. Veo una Ofelia que no está paralizada en la histeria de la devoción a un padre, sino alguien que se perdió en el amor al otro. Su tono de reproche es claro cuando enfrenta a Hamlet: “Señor, conservo de vos algunos recuerdos, que tiempo ha deseaba restituiros” (III, i) y más adelante: “Perdido su perfume, tomadlas de nuevo: porque para un corazón noble los más ricos dones tórnanse mezquinos cuando ya el donador no muestra afecto” (III, i). Es por cierto lamentable que Hamlet no asuma su responsabilidad en este reclamo y la trate con la crueldad destinada a Gertrudis. El héroe proyecta su propia falta moral sobre ella: “¡Ja, ja! ¿Eres honesta?” (III, i); es interesante y meritorio que Ofelia no asuma esa culpa que él pretende generar inmediatamente, pero cae en las manipulaciones y maltrato del príncipe cuando nota su locura. Cuando Hamlet divaga con aparente sin sentido sobre Polonio, la joven comenta: “¡Oh, ayúdadle, cielos piadosos!” (III, i). Su debilidad interna reside en este momento en no contactar con el maltrato y el abuso de Hamlet hacia ella, sino ponerlo a él en primer lugar en la posición de víctima necesitada de sus cuidados y olvidarse de sí misma y de sus propias necesidades.

Esta negación puede ser síntoma de una manera de amar narcisista, en la cual ella desde un primer momento se perdió en él y se descuidó; la pérdida de la virginidad es un símbolo de este proceso emocional interno, siendo lo que aparece en primer plano en su episodio de locura. Demás

está decir que su desfloramiento tiene una carga de valor intrínseco dadas las prácticas culturales discursivas de la época, pero me parece que es más relevante desde nuestro propio contexto histórico reconstruir su subjetividad más allá de este hecho. Ofelia sigue tolerando el abuso de Hamlet antes de la pantomima y la representación teatral de *La ratonera*. La heroína no se levanta y se va ante la violencia verbal por razones tanto políticas, ya que su padre y los reyes le asignaron la misión de espiar a Hamlet como también por razones emocionales: el desprendimiento emocional necesita tiempo y en este caso nunca sucede. Pero es interesante que sea la voz de la heroína quien nos informa que Hamlet, padre, ha muerto hace cuatro meses ante la exageración de Hamlet de establecer su muerte hace dos horas. Ofelia es propiciadora, alaga a Hamlet cuando este explica la obra: “Representáis perfectamente el papel de coro, señor” (III, ii); solo obtiene más obscenidad y rechazo de parte de Hamlet.

La joven no logra desprenderse del papel de la mujer desechada: entra probablemente en la depresión y toma el veneno que debía destinar a los hombres que la maltrataron. Es interesante observar que ninguna de las dos mujeres en la obra sabe enfrentar la locura de Hamlet: a Gertrudis la embarga el miedo y se aliena de su hijo; Ofelia se olvida de sí misma y se llena de compasión. Ninguna de las dos logra conectar con el dolor de la propia realidad interna y desprenderse de los manejos de los hombres que las rodean. Creo que esta lectura empodera a este personaje femenino al ensayar un camino alternativo y sacarla del lugar de víctima. Soy consciente de que mi análisis es producto de mi propia experiencia personal, procesos de concientización y de los discursos de mi propio contexto con respecto a la codependencia, la adicción al sexo y al amor, las relaciones tóxicas y disfuncionales, la violencia de género y el abuso

sexual y emocional,¹⁶ lo cual prueba una vez más que Ofelia es producto de las representaciones discursivas de la insania en el contexto de recepción.

2.2. Yocastas modernas: madres/monstruos

2.2.1. Gertrudis o lo femenino

2.2.1.1. *Primeras revisiones (1975-1990)*

La crítica feminista en general se ha sentido muy motivada a ofrecer una lectura alternativa de *Hamlet* y especialmente responder de manera crítica a la interpretación de T.S. Eliot. Este autor usó su análisis de la obra para avanzar su teoría sobre el “correlato objetivo” (“objective correlative”): “un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que será la fórmula de esa emoción *particular*; de modo que, cuando los hechos externos, que deben concluir en experiencia sensorial se manifiesten, la emoción se evoca inmediatamente” (Eliot, 1948: 48).

Para Eliot *Hamlet* se trata de los efectos de la culpa de la madre sobre el hijo: al casarse con Claudio, el hermano de su esposo, poco tiempo después de su entierro la reina es responsable del estado emocional de su hijo. Pero para este crítico la obra es un fracaso artístico porque Gertrudis: “es tan negativa e insignificante que despierta en Hamlet la sensación que ella es incapaz de representar” (1948: 48-49). La emoción excede los hechos y eso lleva al protagonista a la inacción: el príncipe danés no logra actuar la venganza instada por el fantasma de su padre aun cuando este le revela que fue asesinado por su hermano de manera traicionera.

16 Por ejemplo, Norwood, Robin (2006) *Las Mujeres que Aman Demasiado*. Zeta: Barcelona; Beattie, Melody, (1989) *Beyond Codependency, and getting better all the time*. Harper/ Hazelden. San Francisco.

De alguna manera Freud repite esta visión negativa de lo femenino al interpretar a Hamlet como el Edipo moderno. Jacqueline Rose va a ofrecer un análisis crítico de estas lecturas androcéntricas, aludiendo que es lo femenino lo que constituye una amenaza para estos autores. Desmonta la teoría de Eliot explicando que:

Una implicación del correlato objetivo es que el arte dramático depende de la credibilidad del personaje para darle coherencia a su forma. Si el personaje falla, entonces el significado no puede ser determinado o localizado dentro de sus propias fronteras. Comienza a circular y se sale del control. (Rose en Drakakis, 1985: 105)

El mismo criterio es el que se aplica para criticar la lectura de Freud: cuando se lee el complejo de Edipo en Hamlet se puede confiar en el personaje para darle coherencia a la estructura de la obra, pero si se lee locura hay un exceso de significado, que de un modo metacrítico, Rose asocia con lo femenino.

La crítica también menciona la lectura de Jones según la cual Hamlet desea matar a la madre y no al padre porque se identifica con lo femenino. Rose concluye:

Lo que parece de mayor importancia no es, entonces, si Hamlet sufre de un exceso de feminidad (¿qué tipo de diagnóstico podría ser esta?), sino la manera en que la feminidad funciona como exceso, el exceso de este esquema interpretativo en particular [...] y como la misma imagen, una vez más, de los bordes estéticos dificultosos e inquietantes de la obra. (Rose en Drakakis, 1985: 113-114)

Al final de su análisis Rose demuestra que es más fácil cargar la culpa a las mujeres que admitir ese exceso de significado en la lengua y el fracaso de las palabras para expresar la subjetividad. Este ensayo es de sumo valor para la crítica feminista de las primeras décadas y va a ser retomado por Jardine (1986), quien explica que las lecturas hechas sobre Gertrudis son lo que la inspiraron para escribir *Still Harping on Daughters*. Esta autora ofrece un análisis histórico que busca alejarse de pensar los personajes como gente real y en cambio enfocarse en las condiciones sociales y en las representaciones literarias de la época. Es importante señalar que Jardine ofrece esta perspectiva en la introducción de su libro y compara distintas críticas de *Hamlet* para demostrar este punto, pero no retoma su lectura de la obra en el cuerpo del libro sino la explora nuevamente en *Reading Shakespeare Historically* (1996). Las lecturas del personaje de Gertrudis le sirvieron de inspiración para desarrollar su crítica.

Asimismo, cabe mencionar que la crítica feminista no es unánime con respecto a este personaje. Dusinberre (1975) reproduce la crítica androcéntrica: cree que la reina es adúltera. Incluye este análisis cuando discute las concepciones de castidad y adulterio según los puritanos, quienes ella afirma, fueron una influencia mayor en la producción de Shakespeare. Incluso se menciona la potencial bisexualidad u homosexualidad reprimida de Hamlet. Se observa en esta interpretación que esta autora confunde género y sexualidad, además señala que la intelectualidad y la templanza dotan a Hamlet de una femineidad que lo favorece: “si el mejor hombre en el teatro de Shakespeare es Volúmia, la mejor mujer es Hamlet” (Dusinberre, 1975: 225).

Linda Bamber (1982) en *Comic Women, Tragic Men: a Study of Gender and Genre in Shakespeare* va a reproducir la mirada crítica de la construcción de Gertrudis, pero de una

forma más desesperanzada al expresar que las mujeres en las tragedias no cambian ni se expresa una profundidad del ser: “El sí mismo es masculino entonces en la tragedia de Shakespeare, y las mujeres son la otredad” (1982: 9). La crítica expresa que no hay lugar para lo femenino en las tragedias y ve la misoginia como una señal de caos en el héroe trágico. “Es sólo cuando el sentido de su propia identidad se ve amenazada que el héroe proyecta en las mujeres lo que rehúsa reconocer en él mismo. Sólo cuando se considera cobarde, apetitivo, cambiante, y desleal, la sexualidad de las mujeres le repugna” (Bamber, 1982: 14).

Según Bamber, *Hamlet* va a ser la obra en donde más se expresa esta “náusea sexual” y a su vez se caracteriza por no ofrecer una reconciliación con el personaje femenino al final de la obra. Al ignorar la lectura desde el complejo de Edipo, Bamber se sorprende de que esta misoginia en la obra no tenga origen o motivo a diferencia de otras piezas.

Significativamente esta perspectiva parece ser afín a muchas críticas que se enfocan en el análisis individual del personaje. Nos podríamos preguntar hasta qué punto Bamber se distancia de la preocupación de la Nueva Crítica con el sujeto: Esta autora se basa en el análisis de personaje, pero a diferencia de Jardine ignora las condiciones históricas que producen esta operación. El aporte de la crítica de Bamber consiste, sin embargo, en enfatizar que la Gertrudis que vemos es la que ve su hijo: es la mirada masculina la que construye al personaje femenino como lujurioso. La crítica lee tanto a la madre de Hamlet como a Ofelia como personajes instrumentales para crear al protagonista:

Gertrudis y Ofelia son personajes psicológica y moralmente neutrales que toman la coloración de los estados de ánimo de la obra. A menudo están ahí sim-

plemente para hacer avanzar el argumento, aumentar la multitud o retrasar el final de una conversación. (Bamber, 1982: 77)

Por otro lado, desde una perspectiva psicoanalítica, Coppélia Kahn (1981) se va a enfocar en el matrimonio de Hamlet, padre, y Gertrudis, y los efectos de esta unión en Hamlet. Su libro *Man's Estate* lee las obras de Shakespeare desde el narcisismo freudiano: toma las piezas históricas para explicar la etapa del complejo de Edipo en el cual el hijo se alía con el padre, *Romeo y Julieta* y *La fierecilla domada* para explicar como el héroe deja la casa paterna y entonces toma *Hamlet* para explicar los “cuernos” (“cuckoldry”), los cuales Kahn define como una fantasía masculina de traición femenina. La autora interpreta la dilación de Hamlet como una respuesta a la conciencia de la debilidad del padre debido a la infidelidad de la reina. El rol fálico del vengador no aparece con claridad ni en Hamlet ni en el fantasma, cuya ternura y palidez hacen creer a Kahn que sigue enamorado de Gertrudis. Se hace una referencia en una nota al pie a la lectura de la feminidad en Hamlet por esta dilación y papel poco activo en la venganza. Su análisis tiene ecos del de Dusinberre, aunque con un tinte mucho más freudiano: se da por sentado la promiscuidad de su madre y se toma la lectura sobre la posible identidad bisexual del héroe. Cabe señalar que Kahn toma el complejo de Edipo no tanto para analizar *Hamlet* sino especialmente para leer las tragedias históricas, las cuales interpreta como intentos de separarse de la figura paterna.

La primera tetralogía, las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*, rastrea el debilitamiento del vínculo padre-hijo, desde la emulación del hijo a su padre en un contexto feudal, después el hijo como vengador del

padre, y finalmente la ruptura de todos los vínculos filiales en *Ricardo III*. (Kahn, 1981: 49)

Las mujeres en estas obras son peligrosas en tanto amenazan el vínculo padre-hijo. Es decir, la crítica feminista anterior a Rose no logró la distancia de la interpretación freudiana para lograr una lectura alternativa: reprodujo la condena moral de Gertrudis y el elemento femenino en Hamlet.

2.2.1.2. *La segunda ola de interpretación crítica (1990-2000)*

En su crítica de 1996 *Reading Shakespeare Historically*, Jardine retoma el análisis de Gertrudis, el cual inspiró su crítica anterior en 1986 y reconoce el legado de la crítica de Rose (en Drakakis, 1985) en revisar el lugar de culpa del personaje. Una vez más apoyándose en su lectura histórica analiza el matrimonio entre la heroína y Claudio como ilegítimo por incestuoso. Este vínculo no representa una relación consanguínea real, pero produce complicaciones en la línea de sucesión, en particular para el hijo heredero. ¿Por qué nadie nota este punto en la obra y actúa en consecuencia? La autora acota que las fuentes históricas demuestran que, mientras esta unión era considerada ilícita para la Iglesia de Inglaterra, estos vínculos eran tolerados en la práctica por facilitar el cuidado de la viuda y de los/as hijos/as. Asimismo, si no había una demanda en contra de esta falta la Iglesia no intercedía.

El conflicto en la obra reside en transformar esa falta de orden legal en una falta moral, interpretada como pecado cometido por la mujer. Hamlet está obsesionado por la sexualidad de su madre y el matrimonio apresurado. Jardine recupera entonces el contexto específico histórico de la culpa que la rodea: “De hecho, ella ha cometido un acto indecente, sin embargo, es en el segundo matrimonio *pecaminoso*

en lo que Hamlet se enfoca. Es el nuevo casamiento lo que mortifica a Hamlet, obsesivamente y de manera ofensiva, por ser sexual” (Jardine, 1996: 46).

No se logra exonerar a Gertrudis de la culpa según Jardine, pero se ha identificado la condición de la opresión.

La autora ve al personaje como un señuelo para instigar a Hamlet a que revele sus intenciones. Destaca la importancia de que el protagonista se encuentre con su madre en el “closet”, el cual era una habitación privada en la cual la dama se encontraba con sus amantes:

“Para un hijo adulto, las insinuaciones de posibilidades eróticas son casi inevitables; el hijo atraviesa el recinto de la privacidad de su madre para encontrarla como sujeto sexualizado” (Jardine, 1996: 151).

Jardine señala que demasiados hombres acceden a su vestíbulo; Gertrudis revela sus sentimientos dónde yace su lealtad, solo bajo presión emocional. Con estas acotaciones Jardine busca responder las acusaciones de exceso en *Hamlet* hechas por T. S. Eliot. Al recuperar la carga simbólica de la invasión de este espacio privado femenino y de asesinar a otro hombre que penetra ese espacio, la crítica explica esta aparente exageración emocional en Hamlet. Además, agrega que el texto de esta escena en el tercer acto está compuesto por una recopilación del segundo *Quarto*, primer Folio y un *quarto* “malo” de 1603. Es decir, a lo explicado anteriormente se agrega un exceso textual. Jardine concluye que la culpa que se atribuye indefectiblemente a la reina a lo largo de la historia crítica revela la tendencia de cargar a los grupos oprimidos la culpa de los mismos opresores.

En la misma línea de análisis de Jardine un aporte interesante sobre el tema de la maternidad es el que realiza Gail Paster (1993), quien estudia las representaciones del cuerpo

en la Inglaterra de Shakespeare y analiza los conceptos de vergüenza por lo escatológico; concluye que el útero es “el protagonista de un drama ético”, ya que la maternidad debía enfrentar a las mujeres a sentimientos ambivalentes de contaminación y celebración al mismo tiempo. El embarazo, dar a luz y dar de mamar provocaban tanta ansiedad y vergüenza en las mujeres como el temor a ser sometidos en los hombres. Al reconstruir la conceptualización del cuerpo, Paster también reflexiona sobre el efecto de las obras en la audiencia femenina, por ejemplo la escena entre Madejas (*Bottom*) y Titania en *Sueño de una noche de verano*, y concluye que las representaciones de la sexualidad femenina y de la maternidad deben haber sido vergonzosas para la audiencia. De hecho, las mujeres eran sometidas a un doble discurso que provocaba sentimientos ambivalentes ante lo femenino: “Dentro de este paradigma general, se les ofrecía a las mujeres una imagen sumamente ambivalente de sus propias funciones reproductivas, del control de los nacimientos y del amamantamiento” (Paster, 1993: 215).

Si bien Paster no comenta sobre Gertrudis y su maternidad, contribuye a estas lecturas al unir el cuerpo de la madre con la vergüenza y recuperar los sentimientos ambivalentes que esta práctica discursiva despertaba en los sujetos históricos reales. La historización de esta construcción cultural nos enfrenta a las diferencias de la vivencia de la maternidad en los distintos momentos históricos.

2.2.2. Madres malvadas: Lady Macbeth y Volumnia

2.2.2.1. La primera década (1975-1990): el escape de lo materno

Macbeth es una obra popular en la primera crítica feminista: plantea cuestiones éticas relacionadas con lo femenino y lo masculino. Cuando las brujas predicen que Macbeth será rey, además de Thane de Glamis y de Cawdor, su

esposa lo instiga al asesinato del rey para cumplir la profecía: su parlamento “¡Corred a mí, espíritus propulsores de pensamientos asesinos!... ¡Cambiadme de sexo, y desde los pies a la caveza llenadme, haced que me desborde de la más implacable crueldad!” (I, v), entre otros, presenta un desafío para tanto la crítica feminista como la convencional, ya que se une lo femenino y lo materno en referencias a la leche y al bebe que ella estará dispuesta a matar con los poderes del mal. Las primeras críticas respondieron a lectores varones que veían una mujer fuerte en Lady Macbeth, o una verdadera representación de la psicología femenina, aclarando que esta es la mirada masculina de las mujeres y que lo in-moral no define lo femenino:

Los rasgos de personalidad femeninos a los que los críticos les dan tal entusiasmado apoyo son siempre sin excepción reprobables: la duplicidad astuta, la rapacidad sexual, lo cambiante, ser otras de los que parecen, la no confiabilidad y el guardar secretos en general. (Jardine, 1981: 70)

Jardine (1981), además explica como las mujeres monstruosas o malvadas que abundaban en la literatura de la época eran estereotipos que servían fines didácticos para horrorizar y controlar a las mujeres y en última instancia no eran tomadas en serio. Esta construcción surge en un contexto en que las mujeres adquirirían un mayor poder porque para evitar la “alienación” de la tierra, que pase a manos fuera de la línea paterna, se privilegiaba el “*tail general*”, en vez del “*tail male*”, las herederas también podían continuar la línea de sucesión ante la ausencia de un heredero varón. Estos sistemas de sucesión generaban un doble discurso ya que por un lado se esperaba de las mujeres que fueran modestas, castas y recatadas, pero por otro lado

debían atraer a los futuros candidatos y por eso se alentaba a que dispongan de vestuarios suntuosos. La crítica explica que ante este nuevo poder que ostentan las mujeres en la época isabelina, crece el temor de su sexualidad amenazante; ella llama a Lady Macbeth “una pesadilla”, “anti-héroe femenino” y aclara cómo se diferencia de “la mujer fuerte” real histórica que estaba surgiendo en este contexto. Asimismo, explica cómo representa la “no-mujer” que estaba asociada con esta misoginia inspirada en el temor a lo femenino.

Esta apreciación va a ser reproducida por Marilyn French (1982) y Catherine Belsey (1985), quienes también demuestran cómo el control de la sexualidad femenina se conecta con la estabilidad familiar, la legitimidad de los herederos y la conservación de las instituciones: “La sexualidad de las mujeres desatada se ve como capaz de destruir todo control, socavando las instituciones de la sociedad al amenazar su continuidad” (French, 1982).

Belsey, al igual que Jardine, mira de forma escéptica los estereotipos y señala cómo estos sirven para regular los discursos: “definen lo que el cuerpo social respalda y lo que quiere excluir” (Belsey, 1985: 165).

Dusinberre (1975) también es crítica del personaje femenino, pero su análisis gira en torno de una esencialización de lo masculino y lo femenino y una idealización de lo andrógino. Para la crítica: “La ficción de la masculinidad de Lady Macbeth no es más que un valor de la lengua. Ella no puede reprimir su naturaleza” (1975: 284). Esta crítica desaprueba la masculinidad que el personaje describe y afirma que al buscar ser más que una mujer termina siendo menos. Según la autora la acción, la destreza física, la ferocidad y la valentía son devastadoras en el hombre si no se hayan equilibrados con algo de femenino, que Dusinberre asocia con una sensibilidad de orden intelectual.

Se nota el análisis de orden más formalista en Dusinger que en Jardine cuando la primera afirma: “La mujer violenta en el teatro de Shakespeare es casi siempre una adúltera” (1975: 301-302). Es decir, no demuestra ser consciente de las condiciones discursivas que unían la maldad con la sexualidad femenina. Además se esencializa lo femenino y masculino y se prescribe las dosis deseadas en los personajes.

Es importante aclarar, en esta instancia, que se suelen hacer comparaciones entre Lady Macbeth y otros personajes femeninos inescrupulosos o malvados como Goneril o Regan en *El rey Lear* y Volumnia en *Coriolano* (Jardine, 1981; Dusinger, 1975). En la pieza romana esta última heroína produce una máquina de guerra para Roma en su hijo Coriolano: su vida gira en torno de las heridas que su hijo exhibe como símbolos de su valentía. Dusinger opina que el héroe nunca alcanza la hombría madura porque su madre es más masculina que él. Esta autora insiste que se necesita un equilibrio entre lo masculino y lo femenino. Una vez más se comprueba como en su crítica no se aclara, historiza ni problematiza lo que se entiende por femenino y masculino.

Kahn (1981), por otro lado, habla de confusión sexual en *Macbeth* y *Coriolano*. La violencia de los hombres no les es propia, sino que ha sido instigada por mujeres que, según Kahn, son “medio hombres” (1981: 151). Los hombres matan para establecer la diferencia con otro que es igual o un par, que Kahn asocia en el caso de *Macbeth* en particular, con un ego ideal. Las mujeres anulan lo asociado con lo femenino en la cultura (la ternura, la compasión, la vulnerabilidad ante los sentimientos) y crean monstruos al alentar a los hombres a afirmar su masculinidad a través de la violencia.

Es llamativo que en ambas obras haya una imagen de un bebe que simboliza para la autora este vínculo del héroe con la madre de quien él se quiere distanciar. Kahn recurre

a una interpretación freudiana para explicar esta violencia en los personajes maternos:

La mujer, excluida de la vida pública, es devaluada excepto como la portadora de niños-hombres; ella debe buscar su satisfacción primaria a través de su hijo, quien se transforma en el sustituto de su marido ausente, el vehículo a través del cual ella se realiza, y una cura para su herida narcisista de ser una mujer. (Kahn, 1981: 156)

Hay un intento de exonerar a las heroínas de su responsabilidad ética, el cual contrasta con la respuesta de las demás críticas en esta época. La culpa se pone en la envidia del falo y en el sistema patriarcal que oprime a las mujeres. Es significativo que la perspectiva psicoanalítica y el énfasis en la lectura desde el narcisismo, en particular, la distancia de todo juicio ético tanto en personajes femeninos como masculinos. Este matiz es lo que por momentos hace confusa su postura política feminista.

Kahn ve a Coriolano como un niño incapaz de enfrentar la oposición o la frustración; también lo ve como “mediohumano” ya que no puede expresar otras emociones que no sean furia, enojo o agresión: cuando el héroe romano rehúsa exhibir sus heridas al pueblo, como dictaba la tradición, este se termina oponiendo al pueblo y es finalmente desterrado por su soberbia; se vuelve traidor. La dependencia que tiene de Volumnia quien, en vez de darle afecto, lo instiga a la guerra son el motivo de ese conflicto interno: Volumnia es Roma.

La magnitud de su enojo (con los tribunos) lo identifica con la furia reprimida que no pudo mostrar en contra de su madre. Como ella, ellos le dieron algo y

después se lo sacaron; lo alentaron y después con un poder terrible, lo privaron, tal como ella hizo de él un hombre pero lo priva de un ser, ni siquiera un ser para mantener una consistencia que ella abandonó. (Kahn, 1981: 166)

Kahn toma el concepto del niño interior para analizar *Coriolano* y *Macbeth*: el primero deja que el niño pequeño en él salga al final de la obra: Volumnia le pide que sea humano. Irónicamente esto es lo que se reprimió en él para crear el guerrero. Al final de la obra sale el niño que su madre mató, pero su ego ideal no lo puede sostener y el guerrero persiste, paga este precio y muere traidor. Es interesante ver que Volumnia calla al final de la obra. Macbeth por otro lado aplasta la cabeza del niño interior mencionado por Lady Macbeth, también por un apego narcisista a lo femenino, a su esposa en su rol materno. En comparación Macbeth es más maduro por ende más consciente de su mala acción y atormentado por el remordimiento. La frase “arrancado antes de tiempo del vientre de su madre” se interpreta como una separación madre-hijo, que Macbeth cree deber ser violenta y antinatural para ser posible.

La autora toma la interpretación de Dennis Benning (1981: 179) para demostrar la conexión que hay entre el homicidio en *Macbeth* y el acto sexual: en la tradición las brujas se asocian a la explotación sexual de los hombres. El lenguaje sexualiza la violencia en la obra: el asesinato está representado como una violación y la violencia sustituye la posesión sexual de su mujer. Macbeth mata bebés porque no puede ser padre: está dominado por Lady Macbeth, unido a lo femenino y por ello envidia a Banquo y a Macduff, quienes sí pudieron engendrar. Kahn se enfoca en el personaje masculino y en el rol de la paternidad en la obra; ve a Lady Macbeth como influencia maligna a quien en última

instancia Macbeth internaliza y de quien prescinde para acallar a la parte moral en sí mismo.

En esta misma tradición, Janet Adelman en el ensayo “‘Born of Woman’: Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*” (“‘Nacido de mujer’: las fantasías del poder maternal en *Macbeth*) (en Garner, Shirley Nelson and Sprengnether, Madelon, 1996), publicado originariamente en 1985 en Gerner, S. (ed.), también lee *Macbeth* como un intento de huir de lo materno. La obra representa la fantasía del poder destructivo de lo materno y la fantasía de poder escapar este poder. Si bien lo materno no está representado por la presencia de una madre como en *Coriolano*, está significado para Adelman en las brujas y en Lady Macbeth.

Para la crítica, si *Hamlet* representa la caída como la muerte del padre ideal, *Macbeth* es la muerte del padre andrógino:

Porque Duncan combina en sí mismo los atributos de ambos padre y madre: él es el centro de la autoridad, la fuente del linaje y del honor, el dador del nombre y de los dones; pero él es, también, la fuente de la crianza, plantando a los hijos en su trono y haciéndolos crecer. (Adelman en Garner y Sprengnether, 1996: 108)

Duncan estaría asociado a lo femenino por la excesiva cantidad de sangre que expide. Esta obra representa entonces para Adelman el fracaso del padre andrógino de proteger al hijo, la caída del hijo al dominio de la mala madre y la restauración de ese poder masculino eliminando lo femenino.

Para esta autora Macbeth es al principio un peón de los personajes femeninos, tanto de las brujas como de su esposa. Lady Macbeth resulta ser más temeraria que las brujas a quienes la autora considera figuras cómicas o grotescas, además, de horrosas. Lady Macbeth en cambio representa el

espanto de una maternidad maléfica que Adelman lee en la línea “convertid mi leche en hiel”. Este personaje representa el poder de la madre de deformar o destruir al/la niño/a; la asociación con el poder cósmico de coerción es claro, pero la crítica insiste que las brujas en *Macbeth* representan una versión más suave de lo sobrenatural.

Al cuestionar la masculinidad de Macbeth, Lady Macbeth recrea la fantasía del horror de la posibilidad de ser sometido al poder femenino absoluto y él ejecuta el homicidio de Duncan, a quien asocia con la vulnerabilidad de un niño. Macbeth se transforma entonces en el hijo invulnerable de su esposa (I, vii, 56-58). A partir de este momento de coerción psíquica, el héroe busca el escape de este poder. Si bien se castiga esta huida de lo materno al final de la obra, ya que Macduff dice haber tenido una madre y se reafirma el rol de la familia en la masculinidad cuando Macduff venga la suya, es ambiguo que Macduff haya desprotegido la suya que es lo que Malcolm le reclama. La ironía, según Adelman, yace en que a pesar de que se reivindique una visión más humanitaria de la masculinidad reconociendo lo femenino, Macduff se entrega a la acción después de la pérdida de su familia.

La vuelta de Malcolm al final de la obra representa el triunfo del hijo del padre “que no ha conocido mujer” sobre el hijo de la madre, quien representa la muerte:

La obra que comienza desatando la terrible amenaza del poder destructivo materno y demuestra la indefensión de su personaje masculino central antes de ese poder, de este modo, termina consolidando el poder masculino, en efecto solucionando el problema de la masculinidad eliminando lo femenino. (Adelman, 1985: 122)

Adelman adopta un tono de decepción, cuando comenta el final de la obra y observa que los personajes femeninos desaparecen: la pieza parece reafirmar la necesidad de excluir lo femenino para afirmar lo masculino. Hace referencia a *Hamlet* y a *El rey Lear* con respecto al despliegue del poder femenino y aclara que recién en *La tempestad* se verá el predominio del poder del padre para resolver la omnipotencia de la mala madre. Es decir, la autora lee en estas tragedias una representación de la recuperación imaginaria del poder masculino ante la amenaza de lo femenino. Al igual que en el análisis de Gertrudis, esta primera generación de críticas explican lo materno desde el complejo de Edipo y el rechazo de lo femenino.

2.2.2.2. Madres queer y metacrítica (1990-2000)

Lorraine Helms (en Callaghan, Helms y Singh, 1994) toma *Macbeth* para explorar la relación entre la crítica literaria y la actuación y afirmar que la crítica debe ser reemplazada por la revisión, si se busca una representación teatral feminista. Menciona el análisis psicoanalítico de Adelman y afirma que este puede generar una representación misógina, ya que confirma el temor a lo femenino como monstruoso. Comienza su análisis enfatizando el rol del cuerpo de la actriz en la escena de *Troilo y Crésida* cuando la heroína es caracterizada como una “puta” por Ulises. Esta observación la lleva a afirmar la interrelación entre el/la crítico/a y el/la actor/actriz: “Dentro de la antropología microcómica de la representación de Shakespeare, el/la actor/triz y el/la académico/a frecuentemente se transforman en el Otro del otro” (1994: 103).

La autora procede a citar la lectura revisionista de Eagleton, quien ve a las brujas como las heroínas de la pieza para explorar la contracultura liminal que las brujas

habitan en el teatro. Explica el dilema de una reproducción feminista de *Macbeth*:

La representación, como la crítica, puede reproducir o reevaluar la ideología con la cual la cultura dominante inviste al texto de una obra dramática. Pero, para que una producción desafíe la tradición teatral, como Eagleton desafía la tradición crítica, debe moverse de la crítica a la revisión. (Helms, 1994: 131)

Para Helms, poner en escena la obra como fantasía masculina, según la lectura crítica de Adelman, niega a las mujeres el derecho de participar activamente en el mundo de la obra. En esta generación se busca salir de la mera crítica al sexismo y encontrar una línea de fuga que le de entrada a lo femenino.

Entonces la autora va a elegir hablar de *Macbeth* para hacer una lectura metacrítica. Su mirada de Lady Macbeth es crítica y desaprobatoria, dentro de esta perspectiva metatextual-metateatral: las brujas representan el espíritu de liminalidad propio de los actores/actrices; Helms pone en oposición este espíritu carnalesco a los personajes de Macbeth y Lady Macbeth, quienes ella lee como alienados y brutales:

[La idea de Stoppard de separar roles sociales de teatrales] puede distinguir la androginia carnalesca de las Hermanas Fatídicas de los confinamientos de la masculinidad brutalmente ansiosa de Macbeth y la feminidad alienada y ocupada de Lady Macbeth. Como actores, las Hermanas Fatídicas son el 'opuesto' de las personas que ocupan posiciones rígidas en las jerarquías del rango y del género. Macbeth y Lady Macbeth [...] rehúsan el *jouissance* teatral de aquellos/

as que ‘bailan y desaparecen’ y están limitados/as sin sonreír en el espacio físico y social. Las Hermanas Fáticas son actores itinerantes. (Helms, 1994: 139)

Entonces, se puede inferir que este es, además, un ejemplo de un intento de hablar de la androginia y de la deconstrucción de la identidad de género. Se piensa en el cuerpo del actor/actriz como esa materialidad en la que se inscriben los interrogantes propios de la época: por ejemplo, cómo definir el género a través de la “performatividad”.

Desde la teoría *gay* y lesbiana, Valerie Traub (1992) explora lo materno como fantasía persecutoria masculina en las piezas históricas *La Henriada*. Señala que la crítica feminista de la primera generación ha enfatizado esa ausencia de lo femenino en este género. En esta tetralogía recordamos que el príncipe Hal pasa sus días en la taberna junto al licenciado Falstaff, quien le ofrece afecto, pero es también una mala influencia para el futuro rey. A mi parecer, Hal y su padre Enrique IV distan de ser los monarcas ideales: evidenciamos la manipulación del príncipe en su soliloquio al principio de la obra cuando anuncia que su vida promiscua sirve para ensalzar su gloria una vez que se reforme:

[M]i regeneración, al relucir sobre mis faltas, parecerá más meritoria y atraerá más miradas que una reputación sin ninguna mancha que la haga resaltar. Escandalizaré así para hacer el escándalo un arte, reparando el tiempo perdido cuando nadie lo sospeche. (*Enrique IV, parte I, I, ii*)

Su padre es egocéntrico y poco afectuoso: vive obsesionado con las riñas internas y la culpa de haber causado la deposición de Richard II; añora tener un hijo valiente como Hotspur, quien poco tiempo después se rebela a la corona.

Al final de la primera parte, vemos cómo Hal vuelve su lealtad a su padre y combate con éxito la familia rebelde.

En este aparente mundo bélico masculino, Traub encuentra una lectura original que revela los avances teóricos de la época en deconstruir la sexualidad y el género. La autora avanza la hipótesis de que Falstaff no es un padre sustituto, como aseveró la crítica tradicionalista sino que representa lo materno: “Falstaff representa para Hal no una imagen alternativa paterna, sino más bien una fantasía proyectada de lo maternal pre-edípico, cuyo rechazo es la base sobre la cual la subjetividad patriarcal se afirma” (Traub, 1992: 55).

Asimismo, la autora va a hacer un paralelismo entre esta lectura y la descripción lacaniana del desarrollo de la subjetividad dentro de una cultura falocéntrica. Su análisis se apoya en el cuerpo grotesco bajtiniano y su asociación con lo femenino: en la obra esto se evidencia en las numerosas referencias textuales a funciones orgánicas, sexuales, la glotonería, la bebida, y finalmente la asociación de ese cuerpo grotesco con la muerte y la tierra. Traub explica el rechazo por parte de Hal a Falstaff en *Enrique V* como la necesidad de externalizar la amenaza intrapsíquica de lo materno. A su vez historiza este discurso explicando que existía un temor a la contaminación de lo materno en la adultez, ya que se creía que el género se adquiría con la separación de la madre simbolizada con la instancia del “breeching”, el momento en que el niño adopta la vestimenta masculina. Así pues, la crítica contempla las implicancias políticas y sociales de este fenómeno: el rechazo a lo materno era también el rechazo a la clase social inferior de la “*wet-nurse*”, la madre sustituta; no era solo la madre biológica que podía contaminar al hombre sino también la nodriza.

En *Enrique V* ese cuerpo grotesco va a ser desplazado por el “cuerpo clásico”, vale decir, aquel libre de contaminación:

Hal rechaza a Falstaff y elige a Catalina, un cuerpo virginal que territorializa. Traub concluye que la oposición, tanto en *La Henriada* como en *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, y *El Rey Lear*, es entre la virgen y la madre en vez de entre la virgen y la puta. Según considero, si bien es cuestionable asociar el personaje de Falstaff con lo materno, ya que se dedica al robo, a la glotonería, la bebida y a la prostitución, el aporte valioso de Traub es que no piensa en el personaje individual como símbolo, sino que elabora esta hipótesis desde un nivel discursivo para criticar la edipización en la narrativa.

Kahn retoma la crítica de Shakespeare en 1997 para enfocarse en “*Romanness*”, cómo el Renacimiento entendía la Roma antigua. Parte de la hipótesis de que el bardo articula una crítica de género a esta ideología esencialmente masculinista. La autora explica que, a diferencia de su libro anterior (1981) *Man's Estate*, en esta crítica se enfoca más en las prácticas discursivas que en los procesos psicológicos:

Aunque hago uso de la teoría psicoanalítica, no dependo de ella como piedra angular hermenéutica. Más bien, llegué a ver la masculinidad en estas obras menos como un fenómeno intra-psíquico y más como una ideología mantenida discursivamente a través de la apropiación de la herencia latina para el escenario inglés moderno. (Kahn, 1997: 2)

Kahn demuestra este cambio de metodología y marco teórico al explicar que en la Inglaterra renacentista la reina Isabel favorecía la emulación entre los nobles para evitar disturbios y levantamientos. Por ello se admiraba y exaltaba la Roma antigua y se alentaba a competencias y juegos de rivalidad entre los aristócratas: “para no dejar que

los cortesanos (varones) desafíen su autoridad: las justas anuales del Día del Ascenso, los despliegues caballerescos de proeza marcial” (Kahn, 1997: 93). La rebelión de Essex en 1601 prueba que esta estrategia política no fue tan eficaz para este propósito.

La lectura de los autores latinos como Plutarco también eran alentadas. Kahn demuestra que en este mundo romano que se fusiona en el imaginario isabelino con el renacentista inglés, las heridas masculinas no solo eran un símbolo de hazaña sino que funcionan como fetiches. Kahn alude a la explicación freudiana del fetiche como adaptación a la pérdida, es decir, la respuesta del/la niño/a cuando se da cuenta de que la madre no tiene falo. La autora recurre a la etimología de la palabra *wound* (herida), que asocia con *vulnus* y vulnerabilidad para fundamentar esta interpretación. Encuentra a través de esta estrategia una “línea de fuga” en la ideología masculinista que logra la deconstrucción del género como ideología.

En *Coriolano* la crítica analiza la relación entre la maternidad y la guerra, y explica que esta concepción data de una larga tradición que a la vez opone la guerra a las madres y las asocia representando a estas armando a sus hijos para la batalla. El deber cívico más elevado, según el género, era morir en el campo de batalla o dando parto. Según la crítica, Shakespeare presenta lo femenino como central en *Coriolano*: Volumnia es un personaje principal. Se problematiza este nexo entre portar armas y traer hijos al mundo: el autor le da un rol más prominente a este personaje que el que tenía en el hipotexto de Plutarco al mostrar cómo a su rol materno se le adjudica poder militar: “La autoridad considerable de Volumnia deriva tanto de su identidad social de madre como de su identificación con la ideología masculinista, militarista de Roma” (Kahn, 1997: 147).

Al analizar este rol materno Kahn observa que Volumnia ha cumplido el rol de madre y padre, como se evidencia en la palabra “*mould*” (“molde”) que la asocia con lo femenino, pero al mismo tiempo ella afirma: “he contribuido a formarte” (V, iii), lo cual la conecta con la materia, además, de la forma, lo masculino y lo femenino según el modelo de Aristóteles.

El análisis de Kahn resulta interesante cuando explica que la valentía y el espíritu de combate se asocian con la leche materna. “La masculinidad pertenece primero a la madre; solamente ella puede pasárselo al hijo” (1997: 149). Esta afirmación se puede desarrollar desde la teoría lacaniana: la mujer *es* el falo; el hombre *tiene* el falo. Sin embargo Kahn no se explaya sobre este punto teórico, no reconoce la influencia de Lacan, Butler y otros pensadores que discernieron sobre este tema. Ella prosigue haciendo una comparación intercultural y afirmando que según estas prácticas romanas el niño no debía ser separado de su ambiente materno sino que por el contrario la madre le inspiraba el espíritu guerrero.

En esta obra se ve como Volumnia controla este rito de pasaje y reprime el afecto para inculcar este valor. Coriolano necesita sus heridas, que funcionan como fetiche, para complacer a su madre y probar su masculinidad. Las heridas en la obra son sitios problemáticos de género: según son descritas por Volumnia, expulsan sangre, son como espadas y por ende se representan a través de una imagen fálica: “Los senos de Hécuba cuando amamantaba a Héctor no ofrecían más grato espectáculo que la frente de Héctor cuando chorreaba sangre por las heridas de las espadas griegas” (I, iii):

Lo que la madre le infunde al bebe, él lo descarga
luego como guerrero; ella lo amamanta para que él
más tarde transforme la dependencia en agresión de

una manera socialmente adaptativa. (Adelman 1992: 132) Ella lo amamanta en desprecio, como si fuera, por las opciones eróticas; ella usa su cuerpo no para hacer el amor, sino para ayudar a hacer la guerra. (Kahn, 1997: 151)

Este estadio prelingüístico que une la sangre con la leche materna, en el cual Coriolano parece estancado por una ausencia de ley fálica, es el que explica por qué no logra las palabras que se le exigen. Puede actuar la violencia en la batalla porque es un mundo corporal semiótico, según Kahn, pero no alcanza el orden simbólico del desapego de lo materno.

La contribución novedosa de Kahn que la distancia de la lectura psicoanalítica desde el narcisismo es que no pone la responsabilidad en Volumnia, sino en las condiciones sociales históricas de construcción de la maternidad. La autora compara las mujeres en la obra con el mito de las Sabinas que corrían confundidas cuando sus familiares las rescataron de los captores, a quienes ya se habían apegado emocionalmente. En esta obra el poder de la madre es cómplice del poder del padre ausente, como se evidencia cuando Volumnia se arrodilla para forzar la capitulación de su hijo. Kahn infiere que Volumnia pretende criar un hijo para la guerra privándolo del amor materno, pero solo a través de ese amor puede el niño insertarse en la cultura y aceptar el orden fálico. Kahn concluye que la tragedia se explica por esta unión entre la maternidad y la guerra: “Sin embargo, fue su poder materno, asignado por el estado que encerró a su hijo en las contradicciones fatales de su masculinidad y lo transformaron en un enemigo de estado” (1997: 158)

Volumnia vive para su hijo y él muere. La ironía al final de la obra es que mientras Roma espere de sus mujeres que crien sus hijos para la guerra, la tragedia continuará.

2.2.2.3. *La última década: lo materno como silencio (2000-2010)*

Es relevante señalar que la crítica a partir de los 2000 no retoma el tema de la maternidad o las madres malvadas. Parecen tal vez haberse agotado los comentarios novedosos en torno a lo femenino o maternal en el discurso patriarcal o en la crítica freudiana; se busca aplicar los temas teóricos en las lecturas y se realizan lecturas a contrapelo desde la teoría *queer* o lesbiana.

Zimmerman (en Callaghan, 2000) reconocida autora en la teoría del lesbianismo retoma la lectura metacrítica en *Macbeth*, como lo hizo Helms en la década anterior, pero en vez de enfocarse en las brujas explora el rol del fantasma de Duncan. Según esta crítica el fantasma representa la indeterminación de género de la obra: este es feminizado por los Macbeth y resulta ser entonces “*bi-gendered*” (“bi-generizado”). Destaca la invisibilidad del fantasma a lo largo de la obra ya que nunca aparece en escena, con lo cual es una visión que atormenta a Macbeth desde su ausencia; Zimmerman concluye que el fantasma representa la alienación de las estructuras significantes en *Macbeth*.

La autora demuestra esta indeterminación en el fantasma aludiendo a fuentes históricas para comprobar que en la Inglaterra isabelina persistían las creencias de que los cadáveres eran semi-animados, debido a que el alma tardaba en abandonar el cuerpo de forma definitiva. Esto generaba sentimientos de horror y fascinación con los cadáveres y la putrefacción. A diferencia de Rutter (2001), quien ve la muerte como horrorosa, Zimmerman afirma el poder erótico de los cadáveres. El fantasma expresa liminalidad y “*border-crossing*” entre lo que es tabú y lo lícito.

La autora se refiere a las prácticas de conservación de los cuerpos como el embalsamamiento para explicar la creencia de que esto extendía el poder liminal de los cadáveres. Además, se creía que los muertos tenían el poder de

contagiar con su muerte a los vivos. También menciona el misterio de la transubstanciación en la Iglesia Católica para demostrar cómo este ritual se relaciona con el poder que se les adjudicaba a los muertos que habitaban entre los vivos en especial en esta religión; el Protestantismo se ocupó de eliminar esta presencia de la representación de los muertos, pero todavía sobrevivían en este contexto. La sangre en particular era considerada una sustancia indeterminada ya que era difícil de categorizar. Las nuevas prácticas de la anatomía fueron cambiando estas creencias: fue necesario afirmar la pronta separación del alma del cuerpo para poder aceptar estas investigaciones sobre los cadáveres.

Zimmerman no fuerza la lectura afirmando que hay una relación directa entre estos datos históricos y la obra, sino que solo delimita un contexto en el cual termina leyendo esta visión horrorosa de Macbeth como símbolo de la misma representación teatral del anti-ilusionismo como visión deconstructiva en la que un significado genera otro en el teatro:

Dentro de este contexto, la representación del cadáver demarcaba los límites de la significación teatral. Como sostiene Elisabeth Bronfen, cada imagen de la muerte es fetichista en tanto representa 'una ruptura del cuerpo con su materialidad real' (1992: 44), pero en el teatro, es el cuerpo material en sí mismo el que representa la imagen: el teatro es 'la *corporización* ilusoria' (Greenblatt 1993: 122, mi énfasis). Por ello, la representación del cadáver en el escenario de la modernidad temprana implicaba no solamente la puesta en primer plano, sino en efecto el colapso de la ilusión: se suponía que un cuerpo material, sensitivo signifique uno insensitivo, cortado de su 'materiali-

dad real' – un cuerpo *descorporizado*. (Zimmerman en Callaghan, 2000: 334)

Ese cuerpo nunca se materializa en la escena pero persigue a los Macbeth, quienes no lo pueden definir; lo que sí es visible es la sangre aunque esta es ambigua en sí misma.

De alguna manera contestando a la crítica anterior que vio Macbeth como una fantasía del poder femenino/materno (Kahn, 1981; Adelman, 1986), Zimmerman afirma que la obra es una fantasía de la potencia masculina. La falsa daga y las visiones de los Macbeth significarían, según esta lectura, el sistema simbólico que colapsa en esta pesadilla. En vez de simplemente considerar a Lady Macbeth una figura maligna y monstruosa, Zimmerman explica la operatoria de esta monstruosidad notando la disociación y negación que hay en este personaje: se propone una acción por ejemplo el asesinato y hace alarde de ello pero luego no puede llevarlo a cabo. El fantasma tiene un poder mayor sobre este personaje ya que las brujas tienen un espacio en el universo ontológico de Lady Macbeth, pero el fantasma de Duncan escapa el mismo.

Agrega con respecto a la indeterminación de género y el colapso de esta ilusión que este es parodiado en la obra desde el momento en que un muchacho representa a Lady Macbeth, quien afirma ser un super-hombre. Y esto se evidencia también en los cuerpos femeninos muertos, en tanto al ser representados por varones lo femenino en el teatro isabelino era siempre una ilusión.

Por otro lado, en esta misma década Leonard (2009) se enfoca en un estudio de la música en las versiones cinematográficas de la obra y encuentra significados que hablan de lo femenino en las versiones de Polanski (Macbeth, 1971) y de Morrisette (Scotland, PA, 2001). La música sirve la función de darle a Lady Macbeth una subjetividad independiente.

Estas versiones rompen con la tradición de asociar a este personaje con las brujas. Mientras que en la versión de Polanski se resalta la ternura y la belleza de Lady Macbeth y se la asocia a través de la música con lo doméstico, la versión de Morrisette crea un personaje independiente y autónomo: “Inspirándose en imágenes y sonidos familiares de la década de 1970, Morrisette crea en Pat [Lady Macbeth] una mujer inteligente, sexy y autónoma [...] Pat controla la música que la rodea” (Leonard, 2009: 92).

Leonard explica que estas dos versiones son producto de la segunda ola de feminismo, la crítica considera el contexto de producción en la construcción de significado. Sin embargo, se nota en sus comentarios un intento de reivindicar a Lady Macbeth al disociarla de las brujas. Es decir, la obra es de interés para la crítica de esta década, pero tanto Leonard como Zimmerman se distancian de leer a Lady Macbeth como representante de lo materno.

2.2.2.4. Limitaciones del texto: leer como madre

La última generación entonces parece necesitar el reposo del silencio en el tema de la maternidad. Habiendo logrado una fuerte crítica de la visión de la madre en el psicoanálisis, deconstruido y desnaturalizado las lecturas tradicionales a través de la historización, la insistencia parece estar puesta, a su vez en una vuelta a la ética para no idealizar lo femenino. El pensamiento filosófico feminista busca generar teoría fuera del complejo de Edipo; se intuye que la crítica feminista avanzará tal vez con respecto a este tema una vez que la teoría haga su primer paso en pensar lo materno fuera del falogocentrismo. La teoría lesbiana/*queer* aporta la deconstrucción de género en la maternidad: Falstaff es madre (Traub, 1992). Esta posible lectura de lo materno en un personaje masculino ya se había anticipado antes en el significado encontrado en la década anterior de lo femenino

en Duncan. Todavía parece seguir sosteniéndose lo materno como trampa, muerte, asfixia, engaño, horror, de lo cual el sujeto masculino debe escapar para crecer en cordura. ¿Es el texto lo que condena a estas lecturas?

En lo personal en el caso de *Hamlet* veo a Gertrudis como una madre frágil, aunque no en el terreno moral como afirma Hamlet, sino temerosa de su hijo a quien no puede comprender, contener y amar sanamente. “La reina, su madre, apenas vive sino por sus ojos” (IV, vii) afirma Claudio, lo cual debe ser solo cierto en tanto que la impotencia de la reina debe rayar con la obsesión. Pero ciertamente Gertrudis elige su propia vida ante la locura de su hijo: el miedo hace que lo sacrifique. Ese miedo se ve claramente en la escena de la recámara ante su pedido de auxilio a Polonio, cuando cree precipitadamente que Hamlet la va a matar, lo cual cuesta la muerte del consejero. Demás está decir que su temor se ancla en la culpa del casamiento prematuro, de su deseo sexual por Claudio y de dejarse usar como señuelo para revelar la intimidad de su hijo.

Shakespeare contrasta una madre con poco nivel de conciencia y mucha negación, con un hijo que presenta demasiada introspección y mirada interna. Gertrudis muestra su impotencia para relacionarse con su hijo: “Pues bien: voy a mandarte a algunos que sepan entenderse contigo” (III, iv), cuando Hamlet la confunde con la agresión encubierta en sus juegos de palabras. La reina cae en la auto-conmiseración ante la incomprensión y la desconexión con su hijo: “Pero ¿qué he hecho yo para que así te atrevas a soltar la lengua y con tal aspereza me insultes?” (III, iv). La escena de la recámara muestra una subjetividad rica en emociones y sumamente más compleja de lo que T. S. Eliot quiso ver en la obra (1948). Gertrudis no fue cómplice de Claudio en el asesinato de su marido, de ahí su consternación ante la revelación de Hamlet y su incomprensión en su participación

en el conflicto: “¡Ay de mí! ¿Qué acción es esa, cuyo solo anuncio retumba con tan fuertes rugidos?” (III, iv). Este es el punto clave que la crítica feminista ha subrayado: una falta mayormente política se representa como sexual y moral. Ella se apropia de esta culpa y asume el papel de chivo expiatorio del ego narcisista herido de Hamlet hijo y también del padre, quien busca el dolor del remordimiento de Gertrudis para descansar en paz: “Interponte en la lucha que sostiene con su alma, que en los cuerpos más débiles la fantasía obra con más fuerza” (III, iv). Irónicamente esta aparición la libera de este hechizo de la culpa al confirmar que Hamlet ve visiones y por ende está loco. No obstante, finalmente esta alienación con su hijo, por temor a su locura, la conduce a la negación de sus sentimientos y a la alianza con Claudio.

El drama aquí es el abuso emocional evidente: Hamlet se entromete en la intimidad sexual de su madre simbolizado por la irrupción en su recámara. El miedo paraliza a Gertrudis y la desconecta del dolor de la locura del hijo, la aceptación y el amor real. La alienación entre madre e hijo no solo se debe a la diferencia en capacidad intelectual, sino en la falta de capacidad de la reina para contener y abrazar ese dolor, abrazarse a ella misma y ver a su hijo. ¿Es esta incapacidad prueba de falta de amor? Elijo leer a Gertrudis como una madre niña que a su vez no tuvo madre o padre y busca apoyarse en la contención amorosa maternal de Claudio. Mi lectura deriva de la perspectiva lacaniana en este punto, según la cual en la escena en que Hamlet enfrenta a su madre y la fuerza a comparar sus dos maridos: “demandando su desidentificación con la imagen de Claudio y su re-introyección de la imagen del padre de Hamlet” (Armstrong en Hawkes, 1996: 235). Armstrong explica que el espejo le devuelve a Gertrudis la figura patriarcal super-yoica que la llena de culpa.

Después del camino hecho por la crítica *queer*, se puede suponer que así como la imagen de Hamlet representa la represión, la ley fálica para Gertrudis, Claudio podría representar lo materno deseado y forcluido. Esta lectura se apoya en la teoría de Kristeva (1983) acerca del amor, en donde la sombra y el éxtasis es lo materno/paterno en la pareja enamorada. A su vez Irigaray, citando a Freud, explica como el Yo ideal, al cual Kristeva se estaría refiriendo, no está generizado puesto que se forma antes del complejo de Edipo:

‘El nacimiento del Ideal del Yo’ debe comprenderse como el resultado de ‘la primera y más importante identificación que haya sido efectuada por el individuo: aquella con el padre de su prehistoria personal’. Sin duda, tal y como lo precisa una nota, el ‘padre’ puede ser una ‘madre’ en la medida en que la diferencia de sexos resulta desconocida para el hijo. (Irigaray, 1974: 73)

Según mi lectura, Gertrudis elige la contención de la *chora* materna representada por Claudio y no puede representar ella misma esa presencia emocional para su hijo. Por otro lado, quisiera señalar que las palabras de la reina en el entierro de Ofelia me hablan de un sentimiento materno potencial sincero más allá de lo ritualístico y elegíaco que se intenta crear: “¡Flores sobre la flor! ¡Adiós! Yo esperaba que fueras la esposa de mi Hamlet; con esas flores pensaba, dulce doncella, cubrir tu lecho nupcial y no esparcirlas sobre tu sepultura” (V, I, 246-248).

La ausencia de celos o rivalidad de parte de la madre de Hamlet, especialmente considerando que como Polonio advierte Ofelia pertenecía a un rango social inferior, me habla de una alianza femenina y de algo maternal afectivo

que el texto promete desde los márgenes. Sin embargo, es innegable que para Hamlet, Gertrudis está ausente.

Es culpa del discurso patriarcal alrededor de la sexualidad femenina que Hamlet tampoco haya podido abrazar ese dolor de no tener madre. Muy probablemente haya buscado lo materno en Ofelia, otra niña sin madre. Con respecto a la escena de la recámara, en un sujeto adulto semejante atropello a la intimidad sexual de una mujer es condenable, aún sea esta su madre, pero esto nos remite a la triste certeza de que a pesar de su alto desarrollo intelectual, Hamlet nunca supo delimitar dónde terminaba él y dónde empezaba su madre: el abuso emocional se desdibuja, tal vez aún con el abuso sexual. Y en este sentido la responsabilidad ética recae por supuesto en el/la adulto/a, es decir, en la madre.

Mi lectura tampoco logra escapar del complejo de Edipo, pero busco rastrear las emociones de Gertrudis desde mi propia experiencia como madre. No se busca victimizar a la heroína sino comprender las limitaciones en su conciencia y los procesos internos que pueden explicar su subjetividad y empoderarla en la responsabilidad ética. Por otro lado, no se pretende ver la maternidad como un concepto transhistórico, lo cual constituye la advertencia de Callaghan sobre el enfoque psicoanalítico (1994). Se reconoce que las expectativas más elevadas sobre este rol como fuente de afecto y sostén emocional responden a los discursos de nuestros días. Jardine explica que en esta sociedad renacentista... “el ‘deber’ de la madre hacia sus hijos/as se define en términos de la línea de descendencia patriarcal: ella es el custodio de los portadores de la línea” (Jardine, 1983: 81). Los/as niños/as nobles eran cuidados por la nodriza hasta la edad de tres años y luego enviados con un tutor o mentor hasta la edad de siete años; se casaban a los quince. Por ende, las actitudes que se consideran maternas en nuestros días están alejadas de esta visión de los/as hijos/as, como inversión en la

línea de sucesión familiar. Así y todo se adhiere a una visión de Shakespeare que no es solo acceder a la subjetividad a través de las prácticas discursivas históricas, sino la reapropiación del texto desde los silencios que nos hablan de nuestros propios tiempos.

3. Shrews

3.1. Amor, farsa y estereotipo (1975-1990)

La doma de la fiera es una obra controvertida para la crítica feminista, ya que el final parece afirmar el sometimiento de las mujeres a sus maridos en el matrimonio. En la obra Bautista dispone que su bella hija Bianca se pueda casar con alguno de sus numerosos pretendientes, solo después de que lo haga su hija mayor, Cata, conocida como la “fierecilla” (“*shrew*”). Ellos entonces a tal fin contratan a Petrucho para que se case con la joven rebelde. El personaje masculino logra domesticar a su esposa a través de privaciones y coerciones, lo cual se comprueba cuando la heroína, en un largo parlamento al final de la obra, insta a las mujeres a someterse a sus maridos: “Así que menos humos, pues no hay otra salida, / y poned vuestras manos al pie de vuestros maridos./ En señal de obediencia, si al mío le place,/ mi mano le entrego y que de ella se encargue” (V, ii).

La obra es una pieza popular especialmente en la primera crítica feminista: esta se divide por un lado entre afirmar que este texto es sexista y que presenta una batalla de los sexos desigual, y por otro, la lectura del texto como sátira o farsa, según la cual no se debe tomar tan en serio las palabras de los personajes. En esta última perspectiva, este análisis de género busca redimir la pieza de la acusación

de sexismo basándose en la presencia de la inducción en el texto: el personaje Sly es objeto de una burla y engaño, que constan en que le hacen creer que él es un señor aristocrático y que la obra se presenta para su entretenimiento. La ausencia de un marco final que traiga la figura de este personaje nuevamente en escena puede ser leída como ironía, según la cual la audiencia ha sido engañada en ausencia de Sly, esta operatoria debilita el significado final. Otra estrategia en esta primera década es analizar el estereotipo de la “*shrew*” en el contexto histórico isabelino para comprobar la función didáctica o simplemente recreativa que este género demostraba. Se busca afirmar que Shakespeare problematiza la farsa a través de la inducción, o se fuerza un final deseado leyendo un amor idealizado romántico entre los personajes y excusando la violencia de género como acuerdo entre los personajes para mantener las apariencias. En este capítulo se analiza con especial énfasis *La fiera de la doma* y *Mucho ruido y pocas nueces* para hablar sobre el tema, a pesar de que como menciona Jardine, hay también rasgos de este estereotipo en... “Desdemona discutiendo con Iago en *Otelo*, Helena usando equívocos en *Bien está lo que bien acaba*” (1983: 104) y como se interpreta en el Capítulo “vírgenes y putas”, en mi opinión aún en Ofelia en *Hamlet*.

Lisa Jardine (1983) explora el estereotipo de la “*shrew*” en la literatura renacentista y enfatiza cómo este concepto en su contexto se opone a una lectura de emancipación femenina o una voz liberada, alerta e inteligente en la heroína. En el temprano Renacimiento se creía que esta figura desbarataba el orden social: “Discordante, perturbadora, rebelde, ella amenaza con sabotear la armonía doméstica que depende de su sumisión general” (1983: 106). La libertad de expresión de las mujeres era considerada una amenaza a causa de que se asociaba con la idea de promiscuidad en las mujeres: “el regaño = el uso activo de la lengua femenina = la sexualidad

femenina = el pene femenino” (1983: 121). La lengua se asemeja al pene en la mentalidad isabelina, en tanto que eran ambos partes del cuerpo sin un hueso. Jardine explica que el temor de los hombres a la sexualidad de las mujeres se basaba en la creencia de su voracidad sexual, una vez que se despertaba, y en la ansiedad de su deber masculino de poder satisfacerlas. El apetito sexual femenino estaba siempre restringido por el temor a un embarazo (Jardine, 1983). Para Jardine se domestica la lengua del personaje femenino en la obra. La autora se distancia de la crítica tradicional y desidealiza el final: “Hay, por supuesto, como los/as críticos/as señalan, una fuerte ironía en las ‘domas’ en estas obras. Pero creo que nos engañamos si tomamos esa ironía como algún tipo de aprobación benevolente de la licencia verbal femenina” (Jardine, 1983: 113).

El estereotipo de la fierecilla entra dentro de la amenaza que las mujeres representaban para la sociedad cambiante del siglo XVI: como se menciona en el Capítulo “Yocastas modernas”, el sistema “*tail male*”, según el cual la tierra se heredaba de padres a hijos varones estaba siendo reemplazado por el sistema “*tail general*”, en el que las mujeres también podían heredar. El género de la *shrew*, así como el de las mujeres malvadas o monstruosas, servía un propósito didáctico para controlar esta libertad adquirida. Es decir, a pesar de que en esta época Jardine no cuenta con el marco teórico de la teoría de Foucault, parece analizar la función del estereotipo en las prácticas discursivas y señalar la función didáctica y disciplinaria que este género tenía en la época.

Dentro de la línea crítica feminista que desaprueba la obra, Linda Bamber (1982b) afirma que la obra representa la batalla de los sexos, la cual termina siendo desigual e injusta, la crítica califica a la obra de sexista en tanto se confirma la opresión masculina: “Cuando el conflicto con las

mujeres es enfatizado pero desigual, estamos seguramente justificados/as en lanzar el cargo de sexismo” (Bamber, 1998: 165). Para esta autora la obra representa la superioridad social económica e intelectual de Petrucho sobre Cata; además, su triunfo se debe a que él pertenece al *status quo*.

La autora admira la lucha de la heroína por mantener su libertad y de hecho afirma que cuando Petrucho la obliga a decir que el sol es la luna o el anciano que ve es una bella dama (IV, v), a través de la ironía la heroína sabe... “cómo conservar algo de libertad para sí misma dentro de los límites del dominio de Petrucho sobre ella” (Bamber, 1998: 167). De todas maneras, también sostiene que la caracterización de los dos sexos es desigual ya que la superioridad de Petrucho es evidente: “Cata es menos poderosa, menos pudiente, menos alegre, menos depositaria de la confianza del dramaturgo – menos todo que Petrucho” (Bamber, 1998: 165).

Bamber tiene una mirada muy crítica de este tipo de sátira. A diferencia de Jardine, Kahn (1981), Dash (1981) y Dusinberre (1975) no creen que el género literario justifique la aceptación de la obra desde un enfoque feminista. “La batalla de los sexos como tema para la comedia es inherentemente sexista. La batalla es solamente graciosa para aquellos/as que asumen que el status quo es el orden natural de las cosas y es probable que prevalezca” (Bamber, 1998: 167).

Juliet Dusinberre inicia la tradición de una mirada benevolente de la obra y de redimir a Shakespeare de acusaciones de sexismo a través de la afirmación de que el texto no debe ser tomado en serio. La autora se concentra en el final de la obra, el cual falla en proveer el equilibrio de poderes entre el marido y la mujer, típico de la sátira de la época; afirma: “pero el parlamento de Cata no debe ser tomado al pie de la letra” (1975: 105). La crítica insiste en la ficcionalidad de los personajes. Por otro lado, también se concentra en

la institución del matrimonio y la familia, y explica que la obra demuestra que: “el ámbito doméstico era un microcosmos del Estado, y la sumisión de las mujeres un paradigma feliz de orden cívico” (Dusinberre, 1975: 79), especialmente evidente en el parlamento de Cata: “Lo mismo que a su príncipe el súbdito se debe. / se debe a su marido la mujer” (V, ii). Esta autora también demuestra que ante la imposibilidad de modificar esta realidad los personajes acuerdan el mejor vínculo posible. Dusinberre es menos crítica que las demás escritoras en su descripción de este contexto social: “Shakespeare postula armonía doméstica –la estimada autoridad de la amorosa sumisión de la esposa a su marido– en un marco inequívoco. La transformación de Cata es un milagro en el mundo donde los milagros suceden, donde los mendigos son señores” (Dusinberre, 1975: 108).

La visión de esta sumisión como milagro es una paradoja, según la autora, que se explica desde la ideología puritana: de la misma manera que un hombre se debe someter a Dios, la mujer se somete al marido. La paradoja, según la crítica, es que de esta manera se conserva la libertad porque la última autoridad es Dios expresada en la conciencia individual. Se puede ver como Dusinberre no logra distanciarse lo suficiente de esta ideología liberal cristiana para afirmar su crítica feminista como proyecto político y social. Se nota que se idealiza la relación entre los personajes, se fuerza la lectura y se ignora la violencia de género.

En su libro *Shakespeare. A Very Short Introduction*, Germaine Greer (1986) le dedica un solo capítulo a una lectura feminista de las obras de Shakespeare; a pesar de ser Greer una reconocida teórica feminista, ella alega objetividad en su análisis:

Sus obras fueron escudriñadas una y otra vez buscando evidencia de su adhesión al Catolicismo, Pu-

ritanismo, la facción Essex, Platonismo, feminismo, anti-feminismo, etc. [...] No se realizarán tales suposiciones en este corto volumen, que se dedica a una descripción del pensamiento de Shakespeare tal como se evidencia en las obras que nos dejó. (Greer, 1986: 22)

A pesar de este enunciado en el capítulo denominado “Sociología”, Greer hace una lectura feminista de su producción y afirma como creó heroínas que trascendían el estereotipo y brillaban por sus virtudes de pureza, constancia y pasión. Según esta crítica, Shakespeare crea la noción del matrimonio igualitario. En esta línea de análisis interpreta *La doma de la fiera* como una instancia de esta construcción: “*La doma de la fiera* no es una farsa bulliciosa sobre una mujer golpeada, sino la adaptación ingeniosa de un tema popular para mostrar la formación de una sociedad de iguales” (Greer, 1986: 124).

Greer, al igual que Dusinger, fuerza la lectura a través de la idealización de este matrimonio, no solo leyendo amor romántico en el vínculo, sino aprobando la domesticación misma:

[Petrucho] elige a Cata como elegiría un caballo, por su temperamento fuerte, y debe utilizar, por lo menos, tanta inteligencia y energía para ganarse su confianza, y para que ella acepte el trato que él le ofrece, como la que utilizaría para entrenar un caballo. (Greer, 1986: 124)

Esta autora reproduce y aprueba el sexismo de la comparación de la heroína con un animal, argumentando que esta imagen ya se encontraba en Aristóteles, Sócrates, Plutarco, entre otros.

Otra mirada idealista de la obra se encuentra en Irene Dash (1981), quien lee intimidad espiritual en el vínculo de Catalina y Petrucho “a pesar de los términos del matrimonio” (1981: 35). La crítica destaca la ironía evidente en la larga extensión del parlamento de la heroína al final de la obra. Además, Dash habla de los matrimonios forzados en la época isabelina, lo cual representa un elemento interesante ya que habla del discurso en su contexto de producción, pero la autora desafortunadamente no desarrolla con mayor profundidad este significado para realizar una crítica al sistema patriarcal y a esta práctica en particular. En su defecto, Dash simplemente demuestra a través de referencias textuales cómo la relación entre Catalina y Petrucho representa “amor”, porque es una versión más espiritual o moral que las prácticas usuales. Por ejemplo, en lo que concierne a las privaciones a las que el protagonista somete a Cata, Dash comenta que Petrucho no la fuerza sexualmente; por el contrario le enseña “la continencia” (IV, i). La autora nota que Catalina parece ser sexualmente diestra, pero la crítica falla en dar un lugar a este deseo femenino: Dash no se percata de que la privación sexual, también es una forma de manipulación y violencia para un/a otro/a. El amor romántico se halla de forma climática, según Dash en el final del acto V escena i, cuando Petrucho demanda un beso de Cata y la heroína lo llama “amor mío”.

Dash se apoya principalmente en un análisis de personaje en el que nota cómo Shakespeare a la vez construye el estereotipo de la *shrew* y se aleja del mismo. Las escenas de violencia por parte de Cata hacia su hermana Bianca la equiparan con Petrucho al principio de la obra, pero por momentos, según esta autora, la heroína habla con sensatez y cordura, por ejemplo cuando le reclama a su padre que no la case con un “lunático,/ Rufián delirante y bribón malhablado” (II, i). Dash ignora la transgresión que estos

comentarios representaban en la época isabelina: comete el error, que advierte Jardine, leer una mujer emancipada del siglo XX en Kate.

Por otro lado es importante señalar que el aporte de Dash a la lectura feminista consiste en comentar la crítica sexista y afirmar que la obra no muestra “una fiera curada” o la domesticación de “la ira desmedida de su naturaleza” (Warbuton y Schleiner en Dash, 1981: 57). Dash se distancia y se diferencia de esta crítica androcéntrica y explica: “Los críticos, productos de su propia cultura, pueden encontrar aquí el sueño de un misógino hecho realidad. Las mujeres reconocen la singularidad y sensibilidad de Petrucho y la originalidad y coraje de Cata” (1981: 64).

En efecto, a pesar del tono esencialista en la generalización de lo que se entiende por mujeres y en oponerlas a la crítica androcéntrica como un grupo indiferenciado (“*critics*”, en el original), Dash intenta rescatar esta obra del enfoque sexista afirmando la ironía que se crea por el final abierto, la exageración del largo parlamento de Cata y el vínculo deseado y consensuado entre los personajes: “Cata encontró más que un marido en un mundo hostil: encontró un amigo. Con tal amigo, la conformidad en una relación de concesiones mutuas es fácil” (Dash, 1981: 61).

Así y todo, cabe aclarar que en esta lectura se simplifican las relaciones de poder y se ignora, una vez más, la violencia de género: Petrucho priva a su esposa de comida, de sueño y de las vestimentas que primero le ofrece, además de sexo.

En la misma línea de análisis Coppélia Kahn también comenta sobre el género e interpreta “la doma como farsa”: “a diferencia de otra literatura misógina sobre *shrews*, esta obra satiriza no a la mujer en la persona de la fiera, sino el ansia masculina de controlar a la mujer” (1981: 104).

En esta cita se nota cómo Kahn produce una mirada más crítica enfocada en el sistema androcéntrico en sí. Kahn observa, al igual que Dash, que la transformación de Sly de sirviente a señor nos prepara para interpretar el final de sumisión como ironía. Cita a Simone de Beauvoir (1948) para desarrollar el lado económico del matrimonio y la transacción hábil hecha por Bautista. Kahn hace referencia a la disparidad entre las acusaciones hechas a Cata y el grado de violencia del comportamiento de la misma: se la juzga por lo que ella dice más que por lo que realmente hace.

El elemento fársico se vincula con que Petrucho admite ser tan fierecillo como Kate, pero solo al hombre se le permite este comportamiento y se espera de la mujer que se acomode a este. Según Kahn, Shakespeare logra una crítica del matrimonio, según la cual si los dos son *shrews* es la mujer la que debe ceder. La autora es por otro lado bondadosa en su mirada de Petrucho: nota que este personaje debe hacer de la relación algo más que una transacción económica y por eso mismo emplea un tono de seducción caballeresca. Cata finge ser sumisa para acordar con el pacto, pero Petrucho sabe que esto no es real porque ella pretende retener su libertad intelectual.

Lo que la hace vulnerable a sostener esta independencia, según Kahn es que la heroína se enamora: esto se hace evidente en su tono alegre de los últimos actos. Al igual que Dash, Kahn tiene una perspectiva muy idealizada del amor o en todo caso ligada al masoquismo. De alguna manera cree encontrar una lectura alternativa en esta explicación, además de en sus acotaciones sobre el género:

Debemos recordar que la comedia de Shakespeare celebra el amor; el amor a través de cualquier artificio de argumento o personaje. [...] Él también apunta

a presentar una visión idealizada del amor triunfante en el matrimonio. La pareja de Cata y Petrucho indica una renovación cómica de la sociedad, el materialismo y la egolatría del viejo orden transformado o al menos suavizado por el ardor y la tolerancia mutua de los jóvenes amantes. (Kahn, 1981: 114)

Kahn sin embargo complejiza más que Dash esta idealización del vínculo al enfatizar el elemento de consenso o pacto entre los personajes: se insiste en la ironía que se percibe en la sumisión de Cata, la cual es una ilusión y parte de un acuerdo para la armonía en este amor conyugal. La autora interpreta entonces las palabras de la heroína al final de la obra como parodia: “un sermón pomposo, parlanchín y santurrón que, en forma delicada, se burla de los sermones que su marido le ha dado acerca de ella [...] Cata imita este dominio verbal y postura satírica para efecto satírico” (Kahn, 1981: 115).

Una vez más se ignora el grado de violencia que ejerce Petrucho sobre Catalina. Para la crítica la heroína acuerda porque quiere descanso, comida y una cama para dormir. Aún así, insiste en que ella conserva su independencia y libertad intelectual y que eso es lo que le atrae a él de ella. La autora parece estar anticipando la lectura de sadomasoquismo en el vínculo que aparece en la crítica de la última década analizada: Kahn infiere que ese elemento de libertad que Cata conserva es lo que garantiza que el vínculo se perpetúe. Esta línea de análisis se reitera en su explicación sobre el final:

el *denouement* es el climax perfecto para la fantasía masculina [...] porque la obra representa a la heroína como externamente sumisa pero internamente independiente, representa posiblemente la más deseada

fantasía masculina – que la mujer permanezca *indomita*¹⁷, aún en su sometimiento. (Kahn, 1981: 117)

En síntesis, su análisis se apoya principalmente en una lectura genérica del texto: la farsa se evidencia en el uso de la retórica que alude a los tratados de la época sobre el matrimonio. La ceremoniosidad del final demuestra, para Kahn, que Shakespeare se burla de estas convenciones. La autora explica por otro lado que la obra muestra que los hombres necesitan una mujer que valide su masculinidad a través de esta sumisión. Esta habla de una crítica implícita al sistema patriarcal; se lee entre líneas el sadomasoquismo implícito en la heterosexualidad normativa (Sinfield, 2006). En otro orden de cosas, no se contempla el bienestar de las mujeres y se desatiende la injusticia social según esta perspectiva. Asimismo, leer amor en este sistema opresivo constituye una lectura cuestionable y forzada en ansias de recuperar la obra para el feminismo.

Al igual que Jardine, en otro capítulo de su texto crítico (1981), Kahn une el estereotipo con las ideas de la promiscuidad sexual de las mujeres y se refiere a *La doma de la fiera* para desarrollar la figura del “cornudo” (“*cuckold*”). Comenta como las comedias suelen concluir en un matrimonio que anticipa la felicidad de los cónyuges, pero que los textos anticipan la infidelidad de las esposas en un futuro. Analiza la connotación y etimología de la palabra *cuckold*. Establece un diálogo con Dusinger en una nota al pie (1981: 120) para aclarar que ella no acuerda en que la intención del autor sea representar el discurso moralista puritano sobre la igualdad de los sexos con respecto a la castidad, sino que en los textos se representa la fantasía masculina con respecto a la infidelidad de sus esposas. La

17 Destacado agregado en el original.

autora relaciona esta fantasía con la misoginia, vale decir, la creencia de que todas las mujeres son lujuriosas: el “double standard” según el cual se tolera la infidelidad de los maridos y no de las esposas. Además, esta fantasía se relaciona con el matrimonio patriarcal, según el cual el honor de los maridos depende de la castidad de las esposas. Las esposas se conciben en términos de propiedad que un otro puede robar. Se cree así pues que el marido debe satisfacer sexualmente a su mujer y si ella le es infiel esto demuestra su incapacidad para ello. En tanto figura fálica, los cuernos representan la virilidad expuesta y sometida a las demandas y engaño de la mujer. Asimismo, simbolizan la negación y la burla social de esta dominación: “su némesis, su error fatal” (Dusinberre, 1981: 122).

En este análisis se ve una vez más que Kahn está adentrándose en la consideración de las prácticas discursivas históricas. A pesar de que esta crítica cae fácilmente en redimir al autor o a los personajes de las acusaciones de violencia posibles aludiendo que, de alguna manera, lo que se evidencia en el texto no es tan grave considerando la práctica real en la época, las estrategias de analizar los estereotipos de la época, en este caso la “*shrew*” y el “*cuckold*”, y sus interrelaciones con los discursos evidencian los primeros pasos para cambiar la metodología a partir de un giro teórico hacia lo discursivo, exclusivamente en la década siguiente.

3.2. El repudio del sometimiento en la década del noventa

Después de los intentos idealistas de la primera ola de crítica feminista, esta parece desinteresarse por la obra a partir de los años noventa o pensar en la revisión como la única alternativa para aceptarla. Siguiendo la tradición de la década anterior del análisis de personaje, Penny Gay

rastrea los significados que hablan de lo femenino, especialmente en las representaciones teatrales, entrando en diálogo con la crítica tradicionalista de dichas representaciones. La autora (1994) interpreta el comportamiento transgresivo de Beatriz, según la mirada de Lionato en *Mucho ruido y pocas nueces* como a “una guerra feliz” y se refiere a lo que tradicionalmente se ha denominado: “la batalla de los sexos”:

Lo que ve Lionato en las ‘escaramuzas’ de Beatriz y Benedicto es lo que se conoce tradicionalmente como ‘la batalla de los sexos’, los géneros masculino y femenino en oposición continua (y aquí la ‘tradicción’ puede pensarse como un producto de la cultura patriarcal, que *solamente* [destacado agregado por la autora] puede pensar de este modo acerca de las relaciones entre los sexos). (Gay, 1994: 1)

La crítica cree que el júbilo (*merriment*) de alguna manera trasciende esta batalla de los sexos:

Sin embargo, el elemento del ‘júbilo’ en este conflicto perturba los supuestos tradicionales acerca del comportamiento adecuado de los y las jóvenes: Beatriz y Benedicto –Beatriz particularmente– a través de su ingenio verbal y la risa que generan parecen conectados con una fuente de energía que no se puede contener completamente a través de normas sociales. (Gay, 1994: 1)

Su tono suena idealista en muchos de sus comentarios, por ejemplo cuando comenta: “Shakespeare parece estar interesado, sobre todo, en los mecanismos del género en *Mucho ruido*” (Gay, 1994: 144).

Mucho ruido y pocas nueces presenta un grupo de militares liderados por Don Pedro, príncipe de Aragón, visitando la casa del gobernador Lionato. Beatriz su sobrina, se embarca en una batalla verbal con Benedicto, uno de los militares a quien ella conocía de antes; finalmente estos personajes se enamoran al ser víctimas de una trampa que idean los demás. Por otro lado, el conde Claudio se enamora de Hero la hija de Lionato, pero Don Juan, el villano hermano de Don Pedro, lleva a cabo un plan para desacreditar a Hero: con la ayuda de la dama de compañía de Hero, Margarita y de su seguidor Boracho, le hacen creer a Claudio que ella es una puta. Este la repudia en el altar; son finalmente Zarzal, el comisario, y sus ayudantes los que al final de la obra develan el macabro plan y Claudio se termina casando con Hero.

Con respecto a esta obra Gay afirma que la inmadurez de este último personaje se explica a través de la ideología de la hermandad militar y de los códigos de honor; la vulnerabilidad de Hero es producto de su sometimiento como hija en el sistema patriarcal isabelino. Por el contrario, Beatriz y Benedicto parecen conocer el juego inteligente que puede sostenerse como resistencia a la ideología de género. Cuando admiten su atracción sexual mutua, los personajes no pueden escapar la ideología del amor romántico y del matrimonio, pero según Gay siguen siendo conscientes de su absurdo.

En líneas generales la autora busca hacer una nueva lectura de las comedias desde su contexto de recepción; para ello se va a enfocar en las producciones teatrales. En esta comedia demuestra cómo en la década del ochenta se busca encarnar en Beatriz una mujer que represente el movimiento feminista de la época, por ejemplo en la interpretación de Susan Fleetwood en la producción dirigida por Bill Alexander (1990). Se critican las recensiones de los críticos tradicionalistas quienes desaprueban esta interpretación.

Gay cree que al final de esta representación teatral, Beatriz y Benedicto parecen apartados de una sociedad que no comparte su conciencia; según la lectura de Gay el final de esta puesta en escena demuestra ser algo escéptico de una posible integración de los ideales del proyecto feminista a la sociedad conservadora.

A propósito de *La doma de la fiera*, la escritora afirma que la popularidad de la obra reside no solo en el prestigio de su autor, sino en el mero hecho de que la sociedad sigue siendo patriarcal a pesar de algunos cambios superficiales. Gay adopta un tono de indignación y condena de la aceptación de la crueldad y el sometimiento femenino evidente en la obra; escribe con un tono irónico cuando comenta el humor que se crea basado en la misoginia, y cuando analiza el pensamiento de que es por el bien de la víctima que se le infringe el maltrato.

En el análisis de esta obra la autora asimismo, hace un rastreo de las producciones teatrales en el siglo XX y demuestra cómo estas sirven para hablar del movimiento feminista. Las representaciones se problematizan ante esta nueva conciencia de la presencia del pensamiento contemporáneo a las mismas que Gay registra a través de las reseñas de las representaciones teatrales. Gay parece adscribir que la única entrada a la obra es a través de la revisión: tienen mayor aceptación aquellas producciones en las que se omiten las escenas de violencia o se empodera a Catalina de alguna manera. De hecho, termina el capítulo añorando una nueva producción con un/a director/a radicalmente feminista. Por consiguiente Gay no aboga por la censura o la condena del texto, sino por la reapropiación desde una política feminista.

Una excepción a este aparente silencio general de los noventa constituye la crítica de Barbara Hodgdon (1992), quien analiza las versiones cinematográficas de la obra

desde la teoría de De Lauretis (1984). Esta autora también es unánime en repudiar el vínculo sadomasoquista implícito:

Al notar rastros de violencia sádica en el argumento de doma de *La Fiera*, Shirley Nelson Garner ve la obra como un espectáculo de dominio trazado en un cuerpo femenino (travestido¹⁸) y concluyendo con la sumisión abyecta de una mujer al control masculino. Más aún, la Introducción [...] incorpora lo que Linda Williams denomina el rasgo más distinguible de la fantasía sadomasoquista: 'la educación de una persona en la fantasía sexual de otra a través de un complejo juego de roles que apuntan a obras de arte y la imaginación. (Hodgdon, 1992: 3)

De hecho, Hodgdon es una de las voces representativas de la preocupación por las implicancias éticas de una lectura desde el sadomasoquismo. Lo novedoso de su análisis es que la autora se enfoca en las identificaciones de la audiencia en particular, la femenina: la obra está pensada para un espectador masculino que obtiene placer en la domesticación de la mujer; este placer está vedado a las mujeres, quienes se enfrentan con el innegable rol del poder en el sexo. En el parlamento final se coloniza el cuerpo de Cata y se la silencia.

Hodgdon menciona la crítica de Carol Thomas Neely, quien nota que las mujeres oscilan entre la resistencia a aceptar esta inequidad y la necesidad de la reconciliación cómica. La autora hace un recorrido por varias representaciones fílmicas de la obra (Taylor, 1929; Zeffirelli, 1966; Sidney, 1953; Gordon, 1986) para estudiar cómo se reconfiguran nuevos patriarcados y mitos sociales. Hodgdon concluye:

18 Cross-dressed en el original.

Ya sea en la apariencia isabelina del cuento sobre “la buena cría de animales’, o en su reciente impulso hacia el contradiscurso historizado, la obra siempre representa a Catalina amarrada – aún en una (mala) interpretación que invita a los/as espectadores/as, de cualquier género, a reapropiarse de la más famosa línea de otro ídolo de la pantalla: ‘aquí está mirándote, pequeña’¹⁹ (1992: 15).

3.3. BDSM en *La doma* y la responsabilidad ética (2000-2010)

Michael Mangan nos invita a considerar la obra desde una perspectiva “presentista”, teniendo en cuenta que las obras de Shakespeare en el siglo XVI también eran representadas con el atuendo de la época de producción y no con las vestimentas según el contexto histórico de la obra, por ejemplo la vestimenta romana para ese género. El crítico se imagina a Cata y a Petrucho con el atuendo de cuero y toda la parafernalia asociada con el sadomasoquismo en un club BDSM en Londres o Sidney:

Démosle a Petrucho toda la vestimenta formal de un S/M ‘dominante’ – completa, con un latigo para chasquear y esposas colgando de su cinturón. Y démosle a Cata (definitivamente ‘Cata’ el diminutivo con el que Petrucho se dirige a ella), en la misma medida, un traje de sumisa – en cuero quizás, o, si estereotipamos del todo, con un indicio de uniforme de sirvienta (Mangan, 2005: 197).

19 En el original, ‘Here’s looking at you, kid’, se refiere a una frase que repite Rick, el personaje de Humphrey Bogart en *Casablanca* (1946), a Ilsa, personaje interpretado por Ingrid Bergman, para expresar afecto y resulta particularmente memorable al final de la película.

El autor rastrea el significado del fetiche en la teoría marxista y freudiana y alude a la teoría de Marjorie Garber: explica que la ventaja de esta lectura reside en concentrarse en este como significante más que significado, lo cual es la operatoria que sucede en el teatro mismo. Mangan busca adherir a la historización de la obra que explica la dominación masculina pero al mismo tiempo reapropiarla para nuestros días:

¿[C]ómo se vería un enfoque presentista de esta obra: ‘informado por nuestra exacerbada conciencia de nuestra situacionalidad, y que busca maneras en que este compromiso con nuestra especificidad histórica pueda informar nuestro entendimiento de sexualidades previas? (Mangan, 2005: 203).

El crítico explica que leer la obra como una experimentación de los personajes en los roles sadomasoquistas dominante y sumiso/a le devuelve la agencia a Catalina y la saca de su lugar de víctima. Además, el texto justifica este enfoque ya que al igual que las prácticas S/M la obra abunda en juego de roles y el mismo discurso que el BDSM en torno a amos y sirvientes, esclavos, humillaciones y golpizas. Según este autor, Cata pasa de una posición de mujer oprimida en la casa de su padre a un rol de sometimiento consensuado: se nota su transformación gradual desde cuando ella golpea a su hermana Bianca y la convierte en una “sometida” “*bondmaid*” (II, i), hasta cuando demuestra su superioridad sobre otros hombres como por ejemplo Hortensio.

Esta lectura de algún modo replica el acuerdo tácito entre Cata y Petrucho de aparentar una realidad de sometimiento, según proponen Kahn y otras críticas anteriores. Mangan opina que las primeras escenas de batalla erótica

son claramente juegos en los que la heroína acepta su rol de sirvienta:

Reacia al principio, con el tiempo, Cata llega a comprender que, cuando el poder y la dominación funcionan como juegos más que como necesidades sociales e ideológicas heredadas, se logra un tipo de libertad.

Y como algo que se da por hecho en el S/M es que es el/la sumiso/a quien tiene el control [...], ella se une al juego en términos que solamente *aparentan* [destacado por el autor] desaventajarla, aceptando a Petrucho en el rol de señor de su propia sumisa (Mangan, 2005: 206).

El autor comenta sobre su perspectiva *queer* y muestra ser consciente de la resistencia que se puede generar a esta lectura porque, además, el tema S/M es polémico de por sí para el enfoque feminista y de crítica *gay*. El crítico opina que esta lectura puede llegar a validar el sadomasoquismo al unirlo con el fetiche icónico representado por Shakespeare mismo. El autor argumenta que las producciones teatrales buscan una lectura que haga la obra relevante para nuestros días, independientemente del énfasis en el rol del contexto histórico en el que gran parte de la crítica se apoya. Así y todo Mangan se pregunta a su vez: “¿Sería posible imaginarse una interpretación producible en la cual la relación entre el historicismo y el presentismo no fuese ‘una de dos’ sino ‘tanto como?’” (2005: 209). El crítico cree que el presentismo debe ser complemento y no alternativa del historicismo, aunque no puede contestar cómo sería esto posible. La contribución de este crítico *queer* consiste en la celebración del sadomasoquismo consensuado, las prácticas fetichistas y BDSM a través de la reapropiación del texto; en esto se

distancia de las lecturas anteriores sobre el sadomasoquismo en la obra especialmente de Hodgdon (1992).

Según mi parecer, la lectura desde el BDSM abogada por Mangan es controvertida pero valiosa: une la crítica de Shakespeare con temas de responsabilidad ética que se desarrollan en el seno del pensamiento feminista, lesbiano y *queer*. Así como Beatriz Preciado por ejemplo defiende el sadomasoquismo desde la insistencia en el consentimiento, Sheila Jeffreys investiga estas prácticas en la comunidad lesbiana y cuestiona este concepto:

El concepto de consentimiento esgrimido en el S/M plantea serios problemas para la causa feminista que siempre ha tratado de tomar en serio el 'no de las mujeres' [...] En la actualidad la violencia se ha convertido en un problema tan grave en la comunidad S/M que incluso la defensora S/M más conocida de los Estados Unidos y monitorea sexual, Pat Califia, apunta la necesidad de establecer un código ético para la comunidad S/M [...] En una cultura de supremacía masculina donde el sexo se construye mediante la connotación erótica de la desigualdad entre hombres y mujeres, el sexo heterosexual tradicional constituye, en palabras de MacKinnon, 'una agresiva intrusión contra quienes menos poder tienen' (Jeffreys, 1996: 24 & 25).

3.4. La postura ética del testimonio

Esta lectura desde el BDSM confiere relevancia al texto y nos sitúa en los interrogantes éticos de nuestros días. Asimismo, el texto no deja de necesitar la revisión aún desde esta perspectiva: la agencia de Cata es cuestionable si se considera que en sus juegos sexuales con Petrucho, ella nunca cambia de rol a lo largo de la obra, lo cual no refleja lo usual

dentro de la comunidad BDSM, donde amos/as y siervos/as suelen intercambiar sus posiciones de poder. Mi perspectiva en este sentido es ética feminista, en tanto evito la perpetuidad del sometimiento de las mujeres. Con respecto al BDSM, adhiero al pensamiento de Jeffreys (1996) al cuestionar el consenso: este se realiza en muchas ocasiones en contextos de libertad relativa o nula, ya sea por presencia de traumas psíquicos como por ejemplo abuso sexual infantil o de adicciones, con lo cual se cuestiona hasta qué punto la responsabilidad deja de ser solo individual y pasa a ser social.

Pero fuera de censurar la obra o esta lectura, creo que puede ser un campo fértil para revisar estos temas y abrir el debate. Nos remite a temas más amplios aunque también dolorosos para todas las mujeres, como puede ser el sadomasoquismo implícito en toda relación hetero/homosexual. Esta perspectiva de la obra puede permitir deconstruir los procesos internos de búsqueda de sometimiento. Sinfield explica este supuesto cuando comenta que entre los hombres *gay* también suele darse esta presencia de masoquismo, evidenciado en los casos de violación en los cuales la culpa posterior se debe a la complicidad imaginada:

Esto puede aplicarse a algunas mujeres heterosexuales, también: la ideología patriarcal las alienta a sentirse responsables de las agresiones masculinas. Freud en sus hipótesis sobre el masoquismo sugiere que el masoquismo femenino no requiere explicación: es simplemente una versión exagerada de la subyugación de las mujeres en el acto sexual (Sinfield, 2006: 186).

La obra de hecho nos enfrenta con el rol del sometimiento femenino en las prácticas hetero/homosexuales. Nos conduce a la relación entre el poder y el sexo; ofrece el potencial

de sanar vivencias de violencia o abuso de poder a partir de la proyección teatral o cinematográfica. A mi entender para que esta posibilidad sea para el beneficio de las mujeres, se debe reescribir una historia de abuso de poder desde el proyecto ético feminista. Así como en la época isabelina el género de la *shrew* servía propósitos didácticos para someter a las mujeres al patriarcado, hoy en día imagino una puesta política que asegure la deconstrucción de esta operatoria. El sometimiento no se combate con más sometimiento sino con el desprendimiento: tal vez la Catalina que imagino reflexiona sobre su propio uso de violencia con Bianca y elige apartarse de todo tipo de abuso. A mi juicio el sometimiento no es deseable, ni como juego ni fantasía; solo representa para mí un camino transitado y dejado atrás. El empoderamiento que imagino es la responsabilidad ética de contar esta historia para mostrar la senda del distanciamiento.

Por cierto, Judith Butler explica cómo el sometimiento es necesario en la formación de la subjetividad y se termina libidinizando: el/la niño/a en sus primeros años de vida liga el placer a todo gesto, aún uno de rechazo, para garantizar la supervivencia del yo. La autora se pregunta: “¿De qué manera el sometimiento del deseo exige e instituye el deseo *por* el sometimiento?” (2001: 30). Se refiere al abuso sexual infantil para explicar que no es el dominio sexual de un adulto sobre un/a niño/a lo que hace de esto una explotación sino el abuso de ese amor o fascinación que el/la niño/a debe poseer por el adulto para su supervivencia. La autora lee los procesos sociales desde este mecanismo de sometimiento psíquico y preservación de la identidad, y señala que estos también son vulnerables al cambio. Citando a Klein, Butler comenta:

[P]odríamos pensar que ciertas formas de amor conllevan la pérdida del objeto no sólo por un deseo in-

nato de triunfo, sino porque tales objetos no cumplen los requisitos para ser objetos de amor: como objetos de amor están marcados para la destrucción: ‘Seré destruido/a si amo de esa manera’ (Butler, 2001: 38).

Creo que la intervención feminista tiene el potencial de despertar esta conciencia: en la vida adulta es preferible amistar con el abismo de la pérdida del amor y el temor de la muerte del propio ego narcisista que aferrarse a objetos de amor que representan la violencia, el sometimiento y el abuso que en las palabras de la autora: “no cumplen los requisitos” de la mirada ética feminista.

4. *Cross-dressing* y homoerotismo

4.1. *Cross-dressing* y androginia (1975-1990)

Uno de los temas más populares de la primera crítica feminista es el *cross-dressing*²⁰, el uso de un atuendo masculino por las heroínas, en general con el objetivo de preservar la virginidad y protegerse ante criminales en una situación de riesgo. Este recurso ofrecía evidentes ventajas para el dramaturgo, puesto que el papel femenino estaba representado por varones. Michael Shapiro (1994) explica que Inglaterra adoptó actrices en forma más tardía que el resto de Europa por un temor a la sexualidad femenina mostrada en el escenario y por una mayor tolerancia a la homosexualidad masculina. El crítico también señala que la tradición del “theatrical cross-dressing” contaba

20 Se usa el término en inglés, ya que la traducción es limitada: la palabra “travestismo” tiene connotaciones de placer sexual – esto se discutirá más adelante al introducir la crítica de Traub.

de una larga data en las producciones teatrales. Respecto a la práctica en la vida real, hay registros de varios casos históricos y se usaba para diversos fines, desde una relación sexual ilícita, hasta unirse al ejército o dedicarse al crimen. De hecho, esta práctica estaba penalizada pero se consideraba un delito menor.

El *cross-dressing* es de por sí uno de los temas en los que se ve más claramente el tono idealista de la primera crítica feminista. Al comentar las obras en las que las heroínas se disfrazan de varón, Dusinger afirma: “El disfraz hace de la mujer, no un hombre, sino una mujer más desarrollada” (1975: 233). La autora habla de androginia, de mujer masculina, de “señora del desorden” (*mistress of misrule*) (1975: 268), de monstruo y de “fenómeno” (*freak*) (1975: 239) para caracterizar a la heroína en atuendo de varón en las comedias. El disfraz le permite a la heroína expresar su deseo, lo cual de otra manera le estaría vedado. Se ensalza esta feminidad andrógina y se celebra el carácter subversivo de este recurso: “La mujer masculina era potencialmente tan subversiva como el actor. Nacida sometida en tanto mujer, al tomar los atuendos de un varón, ella amenazaba no solamente usurpar su autoridad sino también anexar su naturaleza” (Dusinger, 1975: 239).

Dusinger afirma que el *cross-dressing* es un recurso conveniente para el dramaturgo, dado que el papel femenino estaba representado por un varón, quien se sentiría cómodo representándose a sí mismo: “Al actuar como mujer disfrazada de varón, el joven actor se veía como sí mismo. La conciencia de no estar tratando con actrices incitaba a los dramaturgos a descubrir una feminidad más dura que aquella que se puede poner o sacar con un traje” (Dusinger, 1975: 233).

Hay algo interesante y contradictorio en esta afirmación que retomará la crítica posterior: si el muchacho se atiene a

ser simplemente él mismo, como la autora afirma, desaparecería la identidad sexual femenina en la cual Dusinger se centra en su crítica.

Por otro lado, si bien Dusinger habla de naturaleza masculina o femenina, la autora parece conceptualizar los géneros como una construcción cultural: “La masculinidad y la feminidad requieren de los hombres y de las mujeres que aprendan sus partes y ofrezcan una función satisfactoria” (1975: 243).

En la obra *Twelfth Night*, Viola se disfraza de varón al naufragar y llegar a una isla gobernada por el duque Orsino, a quien ella decide ofrecer sus servicios. Olivia, la dama a quien este desea, se enamora de ella en su identidad de Cesario. Al final de la obra la heroína debe batirse en duelo con Sir Andrew, otro pretendiente de Olivia, y quien la salva es su hermano mellizo, Sebastián. Dusinger llega a esta conclusión sobre los géneros al demostrar que la bravura en los hombres debe ser aprendida y que Viola y Sir Andrew están ambos asustados de tener que batirse en duelo. En todo momento ella enfatiza los rasgos que la cultura en cada época impone a los géneros. Sus afirmaciones sin embargo no llegan a modos de desnaturalizar la diferencia sexual; la autora se enfoca en la identidad sexual del personaje ficticio y no problematiza lo que se entiende por femenino y masculino.

Por otro lado, tanto en *Noche de reyes* como en *Cómo gustéis* se genera una atmósfera de seducción entre las heroínas disfrazadas de varón y los hombres a quienes ellas aman. Se observa que en el texto de Dusinger se ignora cualquier tipo de homoerotismo entre los personajes. Parecería afirmar que el *cross-dressing* perfecciona aún más la seducción heterosexual:

Orsino en *Noche de reyes*, [...] habla con su paje como con un ser racional. Si Rosalinda hubiera usado una pollera, Orlando la hubiese cortejado con el estilo masculino que a ella le encanta exhibir en el joven Ganimedes. El disfraz teatral le roba al cortejo la exageración artificial de la diferencia masculina y femenina sostenida en las escaramuzas entre Febe y Silvio (Dusinberre, 1975: 251).

La mirada de Dusinberre no solo está puesta en lo femenino en su análisis de personajes, sino también piensa en la audiencia femenina y cómo el actor les muestra a las mujeres una feminidad menos artificiosa; circunscribe la mirada de los hombres sobre el muchacho disfrazado.

Esta visión tan enfocada en una economía heterosexual y centrándose en lo femenino es lo que va a criticar Jardine, quien parece establecer un diálogo con Dusinberre al afirmar exactamente lo contrario: “Mi opinión es que estas figuras son sexualmente tentadoras en su carácter de jóvenes travestidos, y que las obras alientan a la audiencia a verlos como tales” (Jardine, 1989: 29).

Con respecto a estas comedias, Coppélia Kahn (1981) analiza el espejo narcisista de los mellizos: el ser busca perderse en el otro y a la vez retener su identidad. Cuando Viola adopta el disfraz de varón, toma la identidad sexual de su hermano Sebastián a quien cree haber perdido. Los tres personajes Olivia, Viola y Orsino buscan amores imposibles para evitar la intimidad sexual real, en el caso de las heroínas es para preservar la unión narcisista con el hermano desaparecido.

Kahn comenta sobre los errores de identidad en la obra que son de carácter sexual y llega a una conclusión de avanzada para su época sobre la identidad y el género:

Cuando observamos a Viola mediando entre Olivia y Orsino, habitando un sexo con ellos y otro con nosotros/as, estamos forzados/as a concebir maneras innovadoras y conflictivas en las cuales la identidad sexual pueda desprenderse de la identidad personal; quedamos libres de nuestro supuesto que las dos son inextricables, que la persona se define por su sexo (Kahn, 1981: 207 & 208).

Esta reflexión teórica es interesante, pero prontamente Kahn se siente urgida a circunscribir su comentario a la psicología en vez de dejarlo abierto al debate sobre género: “De hecho, experimentamos ese estado de confusión de identidad radical típico de la adolescencia, en donde las diferencias entre los sexos son tan fluidos como los deseos mutuos” (1981: 208).

La crítica muestra conciencia del efecto de esta identidad sexual en la audiencia se deja entrever los vestigios de lo que más adelante se asocia con una lectura *queer*, cuando observa el homoerotismo entre los personajes:

Consideréense varias posibilidades. Olivia cree que Cesario es un hombre, pero sabemos que no lo es y nos excita el indicio de que Olivia, quien ama a una mujer en vez de a un hombre, no es la mujer que debería ser. Dudas similares aparecen con Orsino, quien ha abierto su corazón tan de inmediato a un encantador muchacho (Kahn, 1981: 208).

Su lectura carece de las categorías de análisis que producirá la crítica y teoría *queer* dos décadas más tarde, por eso su análisis suena confuso cuando observa que Cesario es un objeto homosexual y algo prejuicioso cuando habla del caos que causa la confusión de géneros. Por otro lado, Kahn sí

nota la identidad sexual definida por el personaje ficticio, y parece contraargumentarle a Dusinberre cuando asevera: “Shakespeare nos recuerda a través de los agudos dobles sentidos de lo que Viola jamás se olvida: que no importa cómo la ven el duque y la condesa, ella no es andrógina, sino irreductiblemente una mujer” (1981: 209).

Kahn se apoya en un énfasis en la lectura desde el narcisismo para buscar cierta coherencia en los significados que encuentra y finalmente explica todo posible homoerotismo como una etapa normal en la adolescencia y superada por la heterosexualidad adulta. Es decir, una vez más el discurso psicoanalítico aplicado en la crítica al mismo tiempo deconstruye y controla la identidad sexual.

Otra crítica importante en referencia a este tema en esta década es Lisa Jardine (1983), quien se sirve de fuentes primarias de la época como un panfleto denunciando el vestuario femenino, un poema de Thomas Randolph y distintos textos literarios para explicar el deseo homosexual que genera el muchacho actor en la audiencia: “La docilidad, la falsa modestia, la dependencia, la pasividad, una blancura exquisita y la belleza se combinan en el muchacho sonrojado (pero dispuesto) para crear una figura vibrante con interés erótico para *los hombres* [destacado de la autora]” (Jardine, 1983: 18).

La autora también va a hablar de androginia, con lo cual una vez más se estaría confundiendo género y sexualidad según la crítica posterior de Traub (1992). Vale decir, por un lado Jardine crea un significado novedoso para este momento de producción de crítica alternativa al explorar el deseo homoerótico que despierta el muchacho travestido en la audiencia masculina, pero por otro lado no llega a analizar el deseo del sujeto mismo. Establece un diálogo con Dusinberre cuando advierte acerca de interpretar a ese muchacho como voz o subjetividad femenina:

Todo lo que he dicho sugiere que debemos ser extremadamente cautos/as con tales lecturas, lo cual atribuye una perspicacia peculiarmente femenina a Julia, o a Silvia a través de la mascarada de Julia. Julia es, de hecho, en este momento en la obra, "ella misma y no ella misma"; pero la obra en esta escena es en gran medida sobre su *masculinidad* [destacado de la autora], como medio de proyectar sentimientos teatrales fuertes para beneficio de la audiencia sobre y fuera del escenario (Jardine, 1983: 32-33).

Efectivamente nos invita a ignorar la identidad ficticia y a centrarse en la del actor y en su mascarada. Así pues, al igual que en el análisis de Dusinger, su mirada parece limitada al ignorar las capas de identidad sexual que señalará Shapiro (1994).

La autora anticipa su crítica posterior (1996) al mencionar la dependencia y la sumisión como los atributos que compartían tanto el muchacho como las mujeres:

Estoy argumentando que en el teatro el rol dependiente del joven actor sustituye la dependencia que es el destino de la mujer, creando una sensualidad del sexo de la figura deseada, y que es particularmente erótico donde el sexo se confunde (cuando el actor representa a la mujer, vestida de muchacho dependiente) (Jardine, 1983: 24).

En el momento en que esta crítica es producida esta hipótesis es innovadora ya que anticipa las lecturas *gay*. No obstante, desde la teoría *queer* se podría aludir que es heterosexista en tanto que asume el patrón heterosexual en la homosexualidad masculina: el muchacho atrae al hombre por sus atributos que lo asemejan a las mujeres.

A su vez se ignora el deseo o subjetividad del muchacho mismo.

4.2. El homoerotismo masculino y la circulación de deseo (1990-2000)

Jardine retoma el tema del *cross-dressing* en su crítica de 1996 y le da un nuevo giro al comparar la posición de tanto mujeres como muchachos disfrazados con la prostitución: para la autora esta práctica representaba disponibilidad y vulnerabilidad sexual: “El muchacho des-cubierto [*discovered*, en el original] como una chica revela su disponibilidad para sexo público; la joven des-cubierta como un muchacho revela esa intención de sodomía por fines financieros” (1996: 67).

Esta hipótesis la lleva a concluir que la dependencia podría considerarse un parámetro más relevante que el género: “una categoría que define socialmente más convincente en forma simbólica que el género” (1996: 70).

Es interesante notar el tono tentativo de estas conclusiones: Jardine está nuevamente forzando ciertas lecturas, aunque ahora ya con un discurso más posestructuralista. La autora habla de “la *desgenerización* (*ungendering*) de la sumisión y la docilidad”, pero al igual que en su crítica de la década de los ochenta, se va a centrar exclusivamente en el sujeto que desea a ese muchacho travestido y no en la sexualidad o identidad sexual del/la travestido/a mismo/a.

Además, son altamente cuestionables sus comentarios sobre el rol que juega el consentimiento en estas prácticas:

De todos modos, creo que es importante, dado nuestro interés actual por el ‘deseo’, registrar la irrelevancia aquí de cualquier noción de ‘consentimiento’ de parte

del participante dependiente en las actividades en la cama. El consentimiento es un supuesto construido en la naturaleza exacta de la relación [...] el 'consentimiento' es un concepto sin sentido donde un código riguroso de obediencia a lo 'mayores y superiores' está en orden (Jardine, 1996: 70).

Desde una postura personal feminista que busca la responsabilidad ética²¹, se advierte sobre el peligro de no llamar el abuso por su nombre. Esto parecería ir en contra de lo que el feminismo mismo pregona desde sus orígenes. La explicación histórica debe tener un carácter crítico que no se ve en estas observaciones, lo cual suena alarmante si se compara estas afirmaciones, por ejemplo desde la teoría *queer* con la insistencia de Preciado sobre la necesidad de consentimiento a través de un contrato entre las partes en las prácticas contrasexuales (2002), o más aún con la crítica que hace Sheffreys sobre el consentimiento en las prácticas BDSM entre lesbianas (1996).

A su vez el análisis de *Noche de reyes* que realiza Jardine parece exceder su hipótesis: Jardine nota que Sebastián transita de manera demasiado fácil de un vínculo amoroso con Antonio, quien lo salva del naufragio y le ofrece sus servicios a una relación heterosexual con Olivia. Es decir, es cierto que Sebastián parece acomodarse gustosamente a una relación de dependiente, tanto homo- como heteroerótica; además, estos comentarios prueban que la autora está considerando el deseo o sexualidad del muchacho dependiente como constructo ficticio en esta instancia, después

21 "La responsabilidad ética está estrechamente relacionada con la conciencia política de las posiciones y los privilegios que tiene cada uno. Consecuentemente, la ética postestructuralista se interesa por la afectividad y las pasiones humanas entendidas como el motor de la subjetividad y no tanto por el contenido moral de la intencionalidad, la acción o la conducta o la lógica de los derechos" (Braidotti, 2006: 30).

de todo aunque no se explora qué tipo de identidad sexual representaría. También nota Jardine el carácter transgresivo que Olivia representa en tanto que ella dispone de poder económico:

el giro erótico final en *Noche de reyes* se logra a través de la ironía de que sea Olivia –la dama de medios independientes significativos y una aversión por someterse ella misma y a sus tierras a cualquier ‘señor’– cuya relación sexualizada de ‘servicio’ con Cesario quien resulta ser altamente transgresora social y sexualmente. Creo que los/as críticos/as tuvieron razón en ver esto como el ‘merecido’ de Olivia –el castigo del patriarcado por confundir [*mis-taking*, en el original] las convenciones tanto del servicio y del matrimonio como cabeza femenina de la casa en un orden explícitamente designado masculino en sus relaciones definitorias (Jardine, 1996: 75).

La autora parece sugerir que Shakespeare crea “un amo” / *master* femenino. Si esta relación de sometimiento no estuviera generizada no habría tal transgresión al patriarcado. Es justamente porque el cuerpo del dominante es de mujer que este vínculo es social y sexualmente transgresivo. A esto se debe agregar la complejidad de que, a nivel ficcional, el cuerpo del dependiente no sea de un muchacho sino de otra mujer. Las capas de erotismo que complejizan esta representación no aparecen en este análisis: de hecho Jardine tiende a ignorar las identidades ficcionales para centrarse en el actor y en las prácticas históricas. Se puede concluir que estas observaciones refutan su afirmación: “en el mundo moderno temprano los muchachos y las mujeres realmente son, para todas las intenciones y propósitos, más parecidos de lo que son diferentes” (1996: 75).

Una contribución especialmente valiosa en el análisis de este tema es el aporte de Michael Shapiro (1994), quien desarrolla un estudio histórico detallado de la práctica del *cross-dressing*, tanto teatral como en la vida real. El crítico observa las características que se asocian con la heroína disfrazada de varón y menciona principalmente la impertinencia: su rol era el del “*saucy lackey*”, un sirviente atrevido con parlamentos audaces. Sin embargo, Shapiro explica que este recurso no resultaba ser realmente subversivo ya que siempre se reestablecía el orden al final de la obra al volver la heroína a su atuendo habitual normativo. El autor también enfatiza el carácter auto-referencial del *cross-dressing* de la heroína en muchos momentos de las obras: este anti-ilusionismo era provocativo en tanto recordaba al público acerca del actor disfrazado:

La combinación de heroínas disfrazadas de varón con la práctica del reparto disfrazado de mujer creaba condiciones y oportunidades que los dramaturgos podían explotar para agregar agitación al material que, aún en el nivel textual, probaba los límites de género (Shapiro, 1994: 61).

Lo que le interesa particularmente a Shapiro es la complejidad entre la sexualidad y el género en la época isabelina y la posibilidad que brindan las obras para mostrar las distintas “capas de identidad sexual”. En otras palabras, el disfraz masculino recordaba a la audiencia de la presencia del actor: la *persona* masculina disfrazada era una tercera capa de identidad de género difícil de distinguir del actor mismo. Fuera de homogeneizar todas estas capas o ignorarlas como en la crítica anterior, Shapiro enfatiza la necesidad de todas ellas en la actuación: “Con el fin de distinguir al personaje femenino de su disfraz masculino asumido,

o de su propia identidad masculina, el actor debía establecer la feminidad de la heroína con claridad inconfundible” (Shapiro, 1994: 49).

Estas capas no se representan en forma simultánea sino sucesiva, a través de cambios tan rápidos y sutiles como puede ser una mirada.

Es interesante ver cómo Shapiro avanza la teoría con respecto a esta práctica al dejar atrás esta confusión entre género y sexualidad, señalada por Traub (1992):

Los jóvenes intérpretes que se especializaban en roles femeninos no eran “singénero” [*genderless*], sino muchachos u hombres jóvenes, no aún, pero potencialmente varones adultos. Eran andróginos solamente en tanto podían ser objetos sexuales tanto de algunos hombres como de algunas mujeres (Shapiro, 1994: 144).

Esta cita demuestra que el autor está pensando en el “muchacho” (“*boy*”) no solo como objeto de deseo sino también como sujeto sexual.

Shapiro analiza *El mercader de Venecia* y muestra cómo en esta obra Shakespeare replica el recurso: son tres las heroínas que recurren al disfraz masculino. En este texto Yésica, la hija de Shylock, se disfraza de varón para huir de la casa de su padre con su enamorado Lorenzo. Porcia, una acaudalada dama, recurre de igual modo a esta práctica para actuar como un joven abogado y poder sacar a Antonio de la muerte. Este había incurrido en una deuda con Shylock, el prestamista judío, para socorrer de sus aprietos económicos a Basanio quien se casa con Porcia. Al no poder cumplir con el pago de la deuda, Shylock debía reclamar la libra de carne de Antonio según lo pactado. La dama de compañía de Porcia, Nerisa, también adopta el disfraz para pasar por un secretario del joven abogado en el juicio. Según Shapiro el

cross-dressing de Yésica anticipa los otros dos y el de Nerisa representa una sombra que duplica el de Porcia.

El autor lee homoerotismo en Lorenzo, cuando este personaje parece demostrar un interés sexual mayor en el “*play-boy*” que en el personaje femenino de Yésica, expresado en particular en las líneas: “Y así lo hacés, mi dulce, / Con ese encantador adorno de muchacho” (en el original, “*So are you, sweet, / Even in the lovely garnish of a boy*”, II, vi, 45-46). El vocablo ‘*garnish*’ significa no solo vestido sino “adorno o decoración en general” según la explicación del autor; esto lleva a Shapiro a concluir: “Al asegurar a Yésica que su disfraz es suficientemente impenetrable para evitar la vergüenza del descubrimiento, Lorenzo también parece decir que, a sus ojos, adorna su encanto natural” (1994: 100).

El disfraz de Porcia sí es funcional al argumento: ella compite con Antonio en el amor de Basanio y por ende ella necesita salvar a Antonio para evitar la deuda emocional y afectiva que su muerte representaría para Basanio. Los parlamentos de Porcia y de Nerisa muestran la audacia y el alarde propios del estereotipo del sirviente impertinente (*saucy lackey*). Por ejemplo, cuando deciden adoptar el disfraz en la línea “¿Qué, nos iremos de hombres? (*Why, shall we turn to men?*)” (III, iv, 78), se señala la insinuación sexual en la palabra “*turn*” en el original: Shapiro lee la eventual transformación de los muchachos actores en hombres, así como también la posibilidad de que estos muchachos contemplan volcarse sexualmente a los hombres.

Según este crítico en *Como gustéis* Shakespeare varía el motivo del *cross-dressing* nuevamente al crear una segunda máscara o disfraz. El actor representa a Rosalinda, quien se disfraza de Ganimedes²², quien a su vez pretende ser “la lu-

22 Shapiro menciona la referencia mitológica en el nombre elegido por la heroína, el cual era asociado con la homosexualidad en la Inglaterra Isabelina. Ganimedes es un joven hermoso de quien

juriosa Rosalinda”, una tercera capa, para ayudar a Orlando a salir de su enamoramiento de la misma Rosalinda a través de la “cura misógina”. Estas capas crean una tensión entre el amor sin límite de Rosalinda y el espíritu anti-romántico propio de esta cura misógina.

El texto permite la representación posible de estas distintas capas: en el acto cuatro, escena uno, cuando Orlando busca un descanso de la cura misógina y se despide de la imaginaria y promiscua “Rosalinda” y la heroína contesta “Ay, amor querido, no puedo estar sin ti dos horas” (IV, i), Shapiro se pregunta cuál de las dos Rosalindas dice esta línea: bien puede ser la Rosalinda real que contesta. Las líneas que siguen permiten la rápida transición de una capa a la otra. Según Shapiro es la imaginaria Rosalinda quien dice en tono despectivo luego: “Sí, seguid vuestro camino, seguid vuestro camino” (IV, i), pero el actor puede representar nuevamente a la Rosalinda real en el tono auto-conmiserativo de “No se trata más que de una desechada, así que iven, muerte!” (IV, i), mientras que la demanda de que no se demore representa a Ganimedes y su previa advertencia de la puntualidad.

El autor lee homoerotismo en la obra en particular en la escena dos del acto cinco cuando Rosalinda realiza una pregunta subida de tono: “¿Por qué entonces mañana no os presto yo servicios por Rosalinda?” (V, ii). El autor interpreta la línea siguiente como una evitación de ese homoerotismo: “No puedo vivir más de solo pensarlo” (*I can no longer live by thinking*, V, ii, 39), significa para Shapiro que:

[Orlando] ha agotado tales fantasías juguetonas y ahora desea la Rosalinda real. Si el ‘yo’ es Ganimedes

Júpiter/Jove se enamora y a quien secuestra para que le preste servicios: “No tendré peor nombre que el del paje de Jove: Fijaos en llamarme por tanto Ganimedes” (I, iii).

des, el significado sexual de ‘presto servicios’ puede ser activado de tal modo que provoque que Orlando ponga fin a sus pasatiempos inocentes por miedo a lo que pueden conducir. En ambos casos, ella está complacida que Orlando se cansó de ‘pensar’ y la quiere a ella más que a la ‘Rosalinda’ que él creía el muchacho pretendía ser, si no el muchacho mismo (Shapiro, 1994: 131).

Este punto de tensión o “ansiedad homoerótica” no se sostiene con tanta intensidad como en *Noche de reyes* como Shapiro señala, aunque es posible ver una línea de fuga en este comentario: este análisis denota el enfoque más formalista o textual que político que demuestra Shapiro ¿es Rosalinda o el crítico mismo quien está complacido de cerrar esta posible grieta de homoerotismo? En todo caso, según este mismo enfoque formalista que Shapiro parece adoptar, se puede señalar la pronta contención de esta posibilidad en el matrimonio que se promete; su lectura reprime todo otro deseo.

Por otra parte, el autor da cuenta de otras lecturas posibles, por ejemplo cuando comenta el final de la tensión homoerótica entre Ganímedes y Orlando y explica: “A pesar de que una producción de *Como gustéis* podría sugerir un grado de atracción homoerótica entre Orlando y Ganímedes, el lenguaje del texto generalmente mantiene el tono de su relación seductor y ligero, más que sombrío e intenso” (Shapiro, 1994: 131).

Según Shapiro, *Noche de reyes* complejiza de una manera mayor el *cross-dressing* al permitir mayor intimidad entre Cesario y Orsino. Lo que es llamativo es que Shapiro se permite leer la posibilidad de homoerotismo entre los personajes masculinos y no así entre los femeninos. A pesar de distinguir esta obra como la única en que Shakespeare

explora esta ansiedad de intimidad, el crítico interpreta: “Nunca hay un indicio de lesbianismo (evidentemente una idea demasiado amenazante o increíble para el escenario comercial de la época), de manera que las mujeres persecutorias están simplemente tontamente confundidas acerca de su objeto de afecto” (Shapiro, 1994: 165).

Se puede decir que esta interpretación es heterosexista: concibe la homosexualidad femenina como amenaza y generaliza la mirada del público como homogénea, según el autor la audiencia consideraría el lesbianismo como desafiante e increíble. Estas calificaciones son, además, inexactas si se compara esta suposición con los estudios de Laqueur (1990) o de Jankowski (2000) sobre las prácticas sexuales de la época. Desde una perspectiva feminista entonces no hay en la crítica tal objetividad posible; no hay una lectura textual apolítica. Es importante cuestionar el enfoque supuestamente formalista.

Su lectura da cuenta de la fuerte atracción que siente Olivia por Cesario, pero fuera de analizar cómo se sostiene esta ansiedad en el texto, Shapiro concluye: “Más que cualquier fuente o análogo posible, la escena enfatiza la desesperación en el cortejo de Olivia, sin importar cuán refrenado por el decoro sea, así como también enfatiza la mezcla confusa de vergüenza y enojo en Viola” (1994: 153).

Esto contradice el análisis de Traub, quien demuestra que Viola incentiva esta atracción. A su vez, el placer que a las heroínas le produce seducir a otras mujeres no es propio de esta obra: también se evidencia en particular en *Como gustéis* y en *El mercader de Venecia*. Shapiro, en general circunscribe el homoerotismo a la actuación: “el actor puede elegir si representar al duque como cohibido por su apego al joven” (1994: 158). Sí contempla una atracción homoerótica de Orsino a Cesario: “La intensidad de la indignación de Orsino [cuando se entera de que Cesario se casó con Olivia]

indica una herida más profunda que su supuesto afecto por Olivia” (1994: 161).

El autor interpreta el final de la obra, en el cual Viola no vuelve a su disfraz femenino y Orsino la sigue llamando “muchacho” después de la revelación, como un deseo de establecer continuidad con los momentos previos. Se nota a nivel discursivo cómo su interpretación contempla una lectura alternativa, pero su terminología y su énfasis puesto en los aspectos formales contienen su lectura dentro de una perspectiva tradicional. De hecho Shapiro se enfoca en el texto no solo las obras de Shakespeare, sino varios textos literarios en donde aparece el recurso del *cross-dressing* y se basa en un análisis histórico de fuentes y prácticas para su interpretación. El autor llama a su enfoque en este libro “un viejo enfoque, que podría ser llamado ahora ‘formalismo históricamente sensibilizado’” (1996: 61).

Este crítico es conocido por su enfoque “post-disciplinario”; sin embargo en este trabajo su perspectiva está centrada en aspectos formales del texto y el contexto histórico, por ejemplo, comentando *Como gustéis* afirma: “Mi propia inclinación es tomar el epílogo como juego teatral en vez de polémica social” (1994: 133). Su lectura supuestamente fuera de un proyecto político se evidencia también cuando habla de la necesidad de representar la identidad sexual femenina, la cual estaría justificada por un fin artístico teatral y no por un motivo político. Además, se evidencia un mayor desarrollo del análisis de los personajes masculinos que femeninos. Por ejemplo no se plantea qué ve Viola en Orsino, mientras que se analiza con profundidad la personalidad narcisista de Orsino basada en la tradición de Petrarca.

A pesar de estos comentarios críticos, se decidió incluir esta crítica en este trabajo por la relevancia de las categorías que se crean y por el avance en el análisis de género y

sexualidad. Se parte del supuesto de que no es el/la autor/a el/la que determina una crítica como feminista sino el análisis mismo debe calificar como tal. El lugar que le da Shapiro a la subjetividad femenina, independientemente de su objetivo personal, representa un avance importante para la investigación feminista: si la propia crítica de Shakespeare considerada como feminista ignora la identidad sexual femenina (Jardine 1983, 1996; Kahn, 1981) se celebra recuperar este foco, independientemente de que venga de una voz femenina o masculina (y androcéntrica).

Traub (1992) es otra voz crítica que avanza este análisis desde la teoría lesbiana y *gay*: analiza las comedias para explorar la circulación de deseo homoerótico que se articula con el recurso del disfraz:

Intento resistir fijar una identidad erótica a personajes específicos, y en vez, argumento que los mismos textos exhiben una circulación de deseo homoerótico; la energía homoerótica se provoca, se intercambia y se desplaza cuando se confronta a los placeres y las ansiedades de sus significados en la cultura moderna temprana (Traub, 1992: 113).

La autora habla de ansiedad como la contracara del deseo. A su vez aclara que discrepa de la lectura de Jardine (1996), quien se enfoca en el homoerotismo masculino: Traub explica que el personaje ficticio tiene una identidad sexual femenina, por ende no se puede ignorar el género: “El rol del joven actor es tan evidentemente un rol, una representación de una mujer concebida, interpretada y actuada por varones” (1992: 93). En este sentido su mirada anticipa el análisis de las capas de Shapiro²³. Es interesante notar que

23 Se decide este orden de presentación porque, aunque Shapiro ofrece un análisis más complejo de

ella prefiere hablar de “travestismo” más que de *cross-dressing*: al analizar el deseo homoerótico, Traub opina que esta palabra es más representativa de ese placer sexual que se genera a través del disfraz.

Su análisis es particularmente novedoso en tanto da lugar a una lectura del deseo homoerótico femenino que había sido descartado y hasta ridiculizado por la crítica anterior. La autora se centra en el vínculo de dos personajes femeninos: Rosalinda disfrazada de Ganímedes y Febe una pastora quien se enamora de ella durante su estadía en el bosque de Arden. La heroína observa que Silvio, un pastor, está perdidamente enamorado de Febe, pero esta lo desprecia y rechaza. Rosalinda decide intervenir y persuadir a la pastora de que debe ser menos vanidosa y aceptar el amor de Silvio. Al criticarla duramente logra el efecto contrario, ya que Febe cae bajo los hechizos del amor. Traub se apoya en el análisis textual para demostrar que en *Cómo gustéis*, Rosalinda disfruta incentivar el deseo en la pastora, quien a su vez significativamente se siente atraída por las cualidades femeninas de Ganímedes. Por otro lado, la heroína parece disfrutar atormentar a Silvio con la carta de amor que Febe le escribe a ella declarándole su amor, y es llamativo cómo dirige luego el deseo de Febe... “para agrandar su propia posición victoriosa como rival masculino”, según Traub (1992: 126).

Del mismo modo, en *Noche de reyes*, Viola además de demostrar desear a Orsino, goza la intriga del deseo que produce en Olivia a quien debe conquistar en nombre del protagonista: “ella corteja a Olivia con un fervor que excede su ‘texto’ (I, v, 227)” (1992: 130). Traub analiza las estrategias de seducción de Viola y ejemplifica con la línea: “Pero

las capas de identidad de género, Traub avanza la lectura de modo más enfático con respecto a la teoría e intención política.

aunque fueseis el diablo, sois hermosa,” (I, v, 246) para ilustrar cómo la heroína, desde su identidad de género femenino al igual que Rosalinda, genera deseo homoerótico.

Se podría agregar a este análisis que en *El mercader de Venecia*, la otra obra en la que se usa el recurso del disfraz, se nota el mismo tono de satisfacción cuando Porcia planifica usar el disfraz y le dice a Nerisa, su dama de compañía: “y he de inventar mentiras, / Cómo honorables damas pretendieron mi amor, / Y que al negarme yo, se enfermaron de muerte” (III, v). Además, de la evidente parodia de los “jóvenes jactándose” (*bragging jacks*) que el texto representa, hay un placer que la heroína revela en la posible seducción de otras damas.

Es interesante notar que la autora no considera una lectura del homoerotismo entre Celia y Rosalinda, en especial al comienzo de la comedia. Este vínculo es más representativo de la homosexualidad/homoerotismo femenino, en tanto no hay confusión de género causada por el disfraz. Al comienzo de la obra las hijas de los duques Mayor y Frederick, Rosalinda y Celia expresan su afecto mutuo y lealtad. Rosalinda se enamora de Orlando cuando lo ve luchar en un torneo. Seguidamente el duque Frederick, quien había desterrado a su hermano del reino y usurpado su trono, destierra también a Rosalinda al exilio. Celia, su hija, decide acompañar a su prima por amor en su destino. Orlando igualmente debe huir de los peligros de la corte y así es como los tres personajes se reencontrarán en el bosque. Recién en el año 2000 Neely va a enfocarse en este vínculo homoerótico femenino.

Este tema se retomará en capítulos posteriores y en el comentario sobre “The Lesbian Void” (Jankowski en Callaghan, 2000), pero es importante señalar en esta instancia al analizar estas obras que hay referencias textuales suficientemente explícitas para sostener estas lecturas.

Charles, el luchador que se bate con Orlando, describe la relación amorosa entre Celia y Rosalinda en términos que exceden una amistad o parentesco:

Oh, no; pues la hija del duque, la prima de ella, la quiere tanto, ya que desde la cuna se han criado siempre juntas, que la habría seguido al exilio o habría muerto de quedarse aquí sin ella. Está en la corte, y no menos querida por su tío que la propia hija de él, y nunca dos damas se han querido tanto como ellas (I, i).

Esto se demuestra en la lealtad que demuestra Celia por Rosalinda al seguirla en el exilio. Su desagrado de Orlando expresado en sus comentarios críticos y desaprobatorios pueden ser interpretados como celos de amante, aunque también se considera el discurso “misógino” en contra del sexo opuesto para curar el mal de amores en Rosalinda (Neely en Callaghan, 2000). De hecho el vínculo se describe por diferentes personajes secundarios como excediendo el vínculo natural de hermanas. Esto es llamativo si consideramos las implicancias de la palabra “natural” en Shakespeare (Spenser, 1961): Le Beau, un cortesano, identifica a las heroínas en estos términos cuando las describe para Orlando: “Mientras que la otra es hija del duque desterrado, Y la retiene aquí su tío usurpador Para que a la hija le haga compañía, que en ellas Hay más amor que el lazo natural entre hermanas”. (I, ii)

Cuando Celia tiene que defender a su prima en frente de su padre, Duque Frederick, la heroína no duda en expresar su lealtad en términos que hoy claramente justifican leer lesbianismo en este vínculo: “Siempre juntas dormimos, Despertamos, comimos, estudiamos, jugamos, Y dondequiera que íbamos, como cisnes de Juno, Siempre fuimos unidas las dos e inseparables” (I, iii).

Con respecto a la lectura del deseo homoerótico masculino, Traub explica que en *Cómo gustéis*, Orlando es capaz de sostener una sexualidad dual que no hace distinciones entre tipos de objetos: el protagonista sostiene la tensión de aceptar pretender que Ganímedes es “la lasciva Rosalinda” y tener que seducirla para curarse del mal de amores. Traub interpreta el matrimonio ensayado por Orlando y Rosalinda cuando ella está disfrazada de Ganymede, como subversivo: “Apropiándose del significado del matrimonio para deseos desviados; y segundo, exponiendo el imperativo heterosexual del matrimonio como una reducción de la pluralidad del deseo a la singularidad de la monogamia” (1992: 127).

Es interesante su análisis de la sexualidad de Antonio, el capitán del barco que ayuda a Cesario, ya que Traub demuestra que Shakespeare une el homoerotismo masculino con un lenguaje fálico de penetración claramente asociado con lo masculino. Agrega que el deseo heterosexual se presenta en este autor con imágenes de muerte y detumescencia, mientras que el deseo homoerótico masculino se asocia con lo duro y lo erecto: este último aspecto se evidencia, según considero, en el diálogo entre Sebastián y Antonio antes de separarse y entregarle este último su dinero: “Mi deseo, más agudo que el acero, me agujoneaba tan vivamente que no pude permanecer quieto después de vuestra partida” (III, iii). En el original la repetición en esta escena de la palabra *will*, la cual alude al órgano sexual en Shakespeare (por ejemplo, soneto 135), demuestra que ambos personajes poseen un estilo erótico masculino (Sebastián proclama “*by my will*”, (III, iii, 1); Antonio habla de “*my willing love*”, (III, iii, 11), además de la comparación con la espada en la cita anterior y el verbo *spur* “espolear”, que en la edición cuidada por Pablo Ingberg se traduce como “agujoneaba” con connotaciones también fálicas de penetración.

Traub explica que el deseo de Orsino en *Noche de reyes* es ansioso u homofóbico, en términos modernos, ya que es notable la rapidez de la intimidad que se crea entre Orsino y Cesario: la obra no presenta sus primeros encuentros, sino que vemos directamente a Cesario prestando servicios a Orsino, ya con un vínculo de intimidad muy intenso. A pesar de que al final de la obra Orsino insiste en ver a Viola en ropas femeninas para casarse, se sigue refiriendo a ella como “boy”, “Muchacho, mil veces me has dicho que nunca amarías a una mujer tanto como a mí” (V, i). A diferencia de *Como gustéis*, la heroína no retoma su atuendo femenino en ningún momento en el último acto.

Es la falta de mutualidad lo que Traub interpreta como el mayor obstáculo a estos deseos, lo cual se debe a su elección metodológica: en *Como gustéis* la autora se enfoca en el vínculo entre Rosalinda y Febe para analizar el homoerotismo. Además, Traub muestra conciencia de la necesidad de la heterosexualidad normativa en la época isabelina para sostener una economía de producción y reproducción. A pesar de que la crítica menciona a Sedgwick (1998) y a Laqueur (1990), para destacar que en la Inglaterra de Shakespeare no existía la homofobia que se suele asumir, reconoce los motivos económicos que subyacen al final de las obras en el que esta circulación de deseo homoerótico es finalmente contenido en matrimonios heterosexuales: “El temor expresado, sin embargo, no es al homoerotismo per se; el placer homoerótico es explorado y sostenido hasta que se transforma en el miedo de la exclusividad erótica y su corolario: la sexualidad no-reproductiva” (1992: 123).

4.3. *Cross-dressing*, amor y lesbianismo (2000-2010)

En la crítica después del año 2000 el tema del *cross-dressing* en las comedias va a ser usado para desarrollar teoría y

variables de análisis desde una perspectiva *queer*; por otro lado, el tema de la circulación del deseo homoerótico va a ser uno de los más populares en esta producción. Se trata de encontrar nuevos significados en el texto o lecturas novedosas de obras no tan populares. Hay críticos/as que deciden directamente dejar de lado discusiones anteriores con respecto al *cross-dressing*. Por ejemplo, a pesar de que Carol Rutter (2001) se enfoca en el análisis del cuerpo en el teatro de Shakespeare, a esta crítica no le interesa adentrarse en las comedias ni tampoco analizar esta práctica, ya que imagina que la audiencia isabelina sí podía distinguir entre el actor y su rol: “El escenario inglés no ‘tomaba’ [destacado de Rutter] a los muchachos por mujeres como tampoco ‘tomaba’ a los plebeyos por aristócratas o a Richard Burbage por Enrique V. ‘Tomaba’ a los actores por los papeles que interpretaban” (Rutter, 2001: xiv).

En líneas generales se busca leer homoerotismo en obras o personajes menos analizados. Desde la perspectiva *queer*, Alan Sinfield retoma las discusiones teóricas de Traub y aporta comentarios significativos con respecto a la distinción entre género y sexualidad al señalar que no hay una conexión entre el propio género y el deseo sexual:

Innumerables discusiones sobre la pasión homosexual pierden su valor por la falta de distinguir la identidad de género (*deseo-de-ser*) [destacado del autor, “*desire-to-be*” en el original] de la elección del objeto sexual (*deseo-por*) [destacado del autor, “*desire-for*” en el original]. La primera se trata de quién uno cree ser (por ejemplo, con respecto al propio género); la segunda se trata de las personas con quienes uno quiere tener relaciones sexuales (por ejemplo, su género). Una se toma a menudo como señal de la otra. En particular, la preferencia de género masculina se deduce de (lo

que se percibe como) gestos afeminados, y la pasión homosexual se organiza dentro de un marco heteronormativo donde una pareja se generiza masculina y otra, femenina (Sinfield, 2006: 87).

Para este autor en el homoerotismo masculino el deseo en las obras de Shakespeare también se da entre hombres que no son afeminados en absoluto, sino que se identifican con lo masculino y les atrae lo varonil en el otro. Sinfield se incluye en esta sección por su contribución transversal al tema del *cross-dressing* y del homoerotismo. A pesar de que esta obra no es representativa de esta práctica, es interesante mencionar a modo de ejemplo su análisis de *Troilo y Crésida*²⁴. El autor explica que la emulación en la cultura de la guerra era bien vista y fomentaba la masculinidad. Asimismo, como demuestra en su análisis de esta obra siempre hay un potencial para que el “deseo-de-ser” se transforme en “deseo-por”. Sinfield define ser masculino en la época de Shakespeare como ser activo en la relación, la identificación con otros hombres y con la cultura de la guerra; los signos de pasividad, de lo emocional, de lo doméstico y de rodearse de mujeres representaban lo femenino o feminizado.

Con respecto al *cross-dressing* en particular, Sinfield dedica gran parte de su análisis para explicar el concepto del muchacho (*boy*) en la Inglaterra isabelina basado en datos históricos, en fuentes confiables o en referencias intertextuales. En parte repite las explicaciones de Jardine cuando señala que este competía con la mujer y era dependiente del hombre al igual que ella, sin embargo se rehúsa a fijar

24 Es relevante aclarar que Troilo y Crésida es un texto dejado de lado por la crítica anterior y retomado por la nueva crítica, lo cual se debe en parte a la popularidad de las representaciones teatrales de esta obra en la segunda parte del siglo XX. Se retomará el análisis de esta selección al hablar de las prostitutas/putas y el encuentro con el/la otro/a étnico/a.

un significado fijo a la representación, admitiendo que: “es axiomático en el materialismo cultural que ningún texto puede controlar los términos de su recepción” (2006: 121). Distingue claramente entre el muchacho como objeto de deseo masculino del hombre maduro y varonil como objeto de deseo. De hecho, a diferencia de Dusinberre, su visión de la supuesta androginia no es idealista ya que señala que muchos personajes masculinos, por ejemplo Basanio en *El mercader de Venecia* o el mismo Romeo en relación a Mercucio, pasan por una fase de fascinación homoerótica, pero el final feliz y deseado en la obra es la unión heterosexual. Repite las acotaciones hechas por Traub cuando aclara que esto se debe a la necesidad de mantener las estructuras sociopolíticas establecidas: “El cross-dressing generizado puede ser divertido, pero la clase es demasiado frágil para meterse con ella, especialmente en su ratificación a través de las ropas, donde el cuerpo burgués incide tan de cerca en el cuerpo aristocrático” (Sinfield, 2006: 132).

Su intencionalidad política es evidente en tanto desarrolla y explica el concepto de homosexualidad: esto nos llevaría a pensar que al igual que Traub, todavía siente la necesidad de defender su teoría o tal vez escribe para un público general que no comparta su discurso y marco teórico. Con un tono un tanto satírico de los prejuicios de nuestros días, Sinfield advierte que es inexacto preguntarse si estos personajes, o Shakespeare, son homosexuales porque en la época renacentista no existían los hombres *gay* como se entiende el concepto en nuestros tiempos, es decir, un grupo con una identidad sexual elegida y con un grado de marginalización con el que tienen que convivir:

La respuesta a Bate y la [revista] *People* es que Shakespeare, en efecto no pudo haber sido gay, porque las

identidades lesbiana y gay son desarrollos modernos: la organización moderna temprana de los límites del sexo y del género, era, simplemente, diferente a la nuestra. Sin embargo, esto puede no contener el pánico, porque, de la misma manera, él no pudo haber sido heterosexual tampoco (Sinfield, 2006: 179 & 180).

Por otro lado, tampoco se puede hablar de heterosexualidad en estas relaciones; según el autor, el concepto de *queer* surge con la figura de Oscar Wilde. Sinfield se refiere con cierto tono irónico en diferentes capítulos al concepto del hombre *gay* para contrastarlo con la época isabelina:

Cuando decimos que la Inglaterra moderna temprana no tenía hombres homosexuales, ¿qué quiere decir? Lo que *no* [destacado del autor] encontramos es el principio de una conciencia en la adolescencia temprana de que un individuo tiene un interés sexual perceptible bochornoso, con el cual puede luchar y después aceptar, probablemente con el apoyo de una red subcultural de otros parecidos (Sinfield, 2006: 112).

El deseo de encontrar nuevos significados y especialmente aquellos que se presten a la metacrítica, es evidente ya que Sinfield en vez de enfocarse en el *cross-dressing* y analizar el homoerotismo va a utilizar *Como gustéis* para llegar a una lectura de enfoque marxista y señalar que la forma del género pastoral causa la ilusión de ser transhistórica y trascender las relaciones de poder. El crítico entonces se propone hacer una lectura a contrapelo y leer la obra sin esta supuesta limitación genérica y por ende no acepta el final feliz. Al final de este capítulo se nota cómo Sinfield usa esta lectura para hacer una observación teórica con respecto a la historia literaria: “La historia literaria anhela un mundo

antes de la historia, la teoría y la política. Es una versión del género pastoral” (2006: 39). Es decir, el pastoral le sirve como símbolo para afirmar que ni el texto, ni la historia literaria, ni el género trascienden la política y la historia material.

El autor a su vez utiliza *El mercader de Venecia* para hablar de heterosexismo – una obra que se ha leído para discutir el antisemitismo, pero en esta ocasión una vez más su lectura es novedosa en tanto explora desde un enfoque *queer*, el vínculo entre Antonio y Basanio: no es el recurso del *cross-dressing* lo que llama su atención, sino la manera en que Basanio decepciona el amor y lealtad de Antonio. Vale decir acá su aporte se basará en la mirada del hombre *gay* que hace explícita al comienzo del capítulo y que irá discutiendo a lo largo de su análisis hasta qué punto esta lectura alternativa es válida; así mismo se pregunta si el texto excluye a las minorías.

Carol Thomas Neely (en Callaghan, 2000) analiza *Como gustéis* y *Noche de reyes* para explicar el concepto de *lovesickness* o “mal de amores”. El discurso misógino curativo no reprime el deseo, sino que lo fomenta: para Orlando y Rosalinda es excitante hablar de los órganos y las prácticas sexuales. Para la autora este discurso les da un importante lugar a las mujeres en el Renacimiento: se creía que las mujeres se enamoraban con mayor vehemencia y se sentía una profunda compasión por el/la afectado/a por el mal de amores. Más que controlar u oprimir esta “enfermedad normal”, esta se liberaba a través de este discurso si la descarga sexual estaba vedada.

Neely ofrece, además, un exhaustivo estudio histórico para explicar lo que se entendía por *lovesickness* y cómo este discurso moldea y representa el amor. Los hombres podían afeminarse bajo los influjos del amor y las mujeres masculinizarse, según esta ideología. Además, los

roles de género y roles eróticos se relajan, debido a que en el Renacimiento el género del objeto sexual no era de gran relevancia: había cierta licencia y la cura era la meta. La autora ofrece interesantes comentarios sobre cómo se representaban los géneros en el discurso amoroso en las obras de Shakespeare: “en las obras de Shakespeare, el amor de las mujeres es rutinariamente representado como urgente, agresivo y actuado. Por el contrario, el amor de los hombres es más frecuentemente pasivo, subordinado o fetichista” (2000: 285).

Neely retoma el análisis del *cross-dressing* y se pone en diálogo con Callaghan y Traub, a quien cita para disentir con respecto a las posibilidades de circulación de deseo en las comedias:

En *Noche de reyes*, el erotismo y el género están desconectados, desestabilizando las formaciones de género y liberando deseos no generizados. En *Como gustéis*, el erotismo permanece cartografiado sobre el género, pero los roles de género y deseos se multiplican. (Neely en Callaghan, 2000: 276)

A diferencia de Traub, esta autora explora el vínculo homoerótico entre Celia y Rosalinda y demuestra a través de referencias textuales como una lectura de homoerotismo en este vínculo es posible. Se observa que su tono es cauto:

El primer acto de *Como gustéis* despliega una representación del amor romántico (y en la actuación, potencialmente homoerótico) de Celia y Rosalinda, el cual está más extendido que cualquier otro citado en el discurso de mal de amores o actuado en otro sitio en la comedia shakesperiana, y que se promete permanente. Está representado de forma más completa

que el de Antonio y Sebastián en *Noche de reyes*, aunque no específicamente erotizado, en el texto, como el de ellos (Neely en Callaghan, 2000: 292).

Esto lleva a Neely a afirmar que a diferencia de las críticas anteriores, ella cree que *Como gustéis* permite un mayor lugar a los distintos tipos de deseo femenino que *Noche de reyes* a pesar de que el género permanece más estable. La autora lamenta que al final de la obra se desvanece toda referencia a este vínculo homoerótico entre mujeres.

Traub en cambio habla de: “cerrar las posibilidades eróticas al nombrar” (1992: 141) en *Noche de reyes*: se infiere, a mi juicio, que se hace referencia a los nombres usados para el disfraz o para la identidad de género de Viola: “¡pobre mujer! Sería mejor que amara a un sueño... disfraz, ahora veo que eres un *invento del mal*” (II, iii); “Me presentarás en calidad de *eunuco*” (I, iii); “Lo que soy y lo que quiero es tan secreto como una virgen” (en el original, “*What I am, and what I would, are as secret as maidenhead*”, I, v, 177-178); “Cuán fácil es, para *los traidores*, grabar su imagen en la cera de los corazones femeninos” (en el original, “*How easy is it for the proper-false/ In women’s waxen hearts to set their forms!*”, II, iii, 26-27); y finalmente: “yo, *pobre monstruo*, estoy por él tanto o más apasionada, y ella, engañada, parece amarme con exceso” (II, iii, 31-32). Los términos “*wickedness*”, “*proper-false*”, “*eunuch*”, y “*poor monster*” en el original son de clara connotación negativa, con los que Viola rotula este “*ungendering*” mencionado por Neely y de esta manera cierra la circulación de deseo según Traub.

Se podría afirmar a mi entender que los nombres no parecen limitar las posibilidades eróticas, sino que reproducen un discurso heterosexista pero a su vez representan una mayor conciencia de una identidad de género inestable; en otro orden de cosas, se observa que Viola es mucho más

compasiva y también sumisa ante Olivia que Rosalinda ante Febe. Esto se debe no solo a sus personalidades, sino a las relaciones de poder que se generan: mientras que Rosalinda disfruta de su autoridad masculina conferida por el disfraz y se apropia de las operatorias en cierto punto sádicas del amor romántico no correspondido, Viola se encuentra en una situación de servidumbre ante Olivia y se compadece de la dama que la confunde por un varón. Viola pone en palabras la propia inestabilidad de género, pero a su vez muestra un estilo erótico más asociado con lo femenino, aunque no se deja manipular por la seducción de Olivia: cuando la dama pretende generar culpa en ella: “¿Habéis puesto mi honor en la picota, adornándolo con todos los pensamientos desenfrenados que un corazón tiránico puede concebir?” (III, i) al acusar a Viola de dejarla expuesta a la vergüenza de la declaración de amor a través del anillo, ella le responde: “Os compadezco” (III, i). Es cierto que es la posición de ama de Olivia lo que define la actitud más agresiva y de iniciación en el cortejo. No obstante, se cree que la variable género no se suprime ante la posición de servidumbre, como afirma Jardine.

De hecho, según considero es interesante comparar el vínculo homoerótico entre dos mujeres causado por la confusión del disfraz en ambas obras: mientras que Viola responde con lástima por Olivia, Febe en *Como gustéis* responde de manera masoquista al trato cruel de Rosalinda: esta le hace notar su falta de atributos físicos de belleza y su imposibilidad de conseguir un candidato mejor que Silvio, a lo cual Febe responde: “Os ruego, dulce joven, reñidme un año entero: /Prefiero vuestras riñas antes que a él cortejándome” (III, vi). Traub (1992) afirma que en esta obra hay más posibilidades eróticas porque el texto no nombra los deseos representados: a mi entender no es la falta de nombres lo que da lugar a un mayor homoerotismo, sino el estilo

erótico adoptado en sí. Es además en *Como gustéis* en donde encontramos un vínculo erótico femenino independiente del disfraz: Celia expresa su amor por Rosalinda cuando las dos heroínas tienen una clara identidad de género y estilo femenino.

Neely sostiene que a pesar de que esta comedia permite múltiples estilos y roles eróticos, puesto que por ejemplo Rosalinda es “la amiga adolescente”, “el misógino juvenil”, “la hija subordinada”, “el joven protector”, etcétera, al final de la obra estos diversos deseos son suprimidos por la entrada de Himeneo y el matrimonio impuesto: no se hace referencia al vínculo amoroso entre Celia y Rosalinda, Ganimedes y Orlando, y Febe y Ganimedes. *Noche de reyes* por el contrario no contiene estos distintos roles y deseos: Olivia toma el poder y Sebastián continúa en su rol erótico de dependiente y en la última escena se reafirman los distintos deseos que circularon durante la misma, es decir, entre Cesario y Olivia, Sebastián y Antonio, Cesario y Orsino.

Neely comenta con cierto tono de lamento que el amor entre Celia y Rosalinda se suprime: “La falta de afecto reconocido entre Celia y Rosalinda en el último acto nos recuerda que el amor puede desaparecer” (Neely en Callaghan, 2000: 296). Pero como señala Traub, a mi entender en este vínculo es la falta de mutualidad, además de la heterosexualidad normativa y la institución del matrimonio lo que diluye esta circulación de deseo. Es siempre Celia la que expresa amor por Rosalinda: ella le ofrece la herencia de su padre, lo enfrenta, elige el exilio con su amada, le aplica la cura misógina y elige el silencio cuando se concreta el amor entre Rosalinda y Orlando. Es interesante notar cómo los/as críticos/as no afirman el homoerotismo entre mujeres con tanta prontitud como el masculino a pesar de las referencias textuales analizadas en la sección anterior.

Esto puede deberse al conocimiento histórico de que la homosexualidad masculina era mayormente aceptada en la época de Shakespeare, mientras que los estudios históricos parecen afirmar que el lesbianismo era inexistente o poco común entre mujeres. También puede responder al desarrollo teórico más tardío del lesbianismo con respecto a la teoría *gay*, en particular los vínculos homoeróticos/homosexuales masculinos en la literatura (Sedgwick, 1998).

Con respecto a la lectura del lesbianismo en Shakespeare, es de suma importancia el artículo de Jankowski (en Callaghan, 2000), *The Lesbian Void* (El vacío lesbiano), en el que la autora demuestra que la falta de lecturas que exploran el homoerotismo femenino y la escasez de registros históricos sobre las prácticas homosexuales femeninas no implican que esta lectura no sea posible. Por el contrario, las relaciones sexuales entre mujeres eran muy probables debido a los arreglos habitacionales, según los cuales las damas solían dormir con sus criadas y eran visitadas por sus maridos. Las damas de compañía solían alojarse en una pequeña habitación contigua llamada significativamente *closet*; en su defecto estos encuentros entre mujeres podían ocurrir en una construcción fuera de la vivienda principal denominada *banquet*, usada para retirarse de los festejos o eventos públicos y contar con un espacio privado. Estas habitaciones íntimas favorecían la posibilidad de relaciones amorosas sexuales entre mujeres.

Jankowski menciona que en *Cuento de invierno* la audiencia es engañada, ya que se sabe que Hermíone murió y al final de la obra este personaje vuelve a la vida: este engaño de la audiencia es usado por la crítica como metáfora para explorar lo que ella llama “el vacío lesbiano”. No parece haber referencias textuales específicas que prueben las relaciones sexuales entre mujeres, pero Jankowski explora esta brecha apoyándose de su investigación sobre los arreglos

habitacionales. Además, comenta sobre la palabra *bedfellow* (compañera de cama) en *Antonio y Cleopatra*, la cual los editores y críticos quieren privar de toda connotación sexual, pero ella muestra que una vez más puede representar la erótica femenina.

También lee la posibilidad de homosexualidad femenina entre Porcia y Nerisa en *El mercader de Venecia* al leer la duplicación como posibilidad de erotismo: al final de la obra los personajes femeninos disfrazados de varones piden los anillos a sus maridos, que ellas mismas les habían dado antes en su rol femenino, como prueba de agradecimiento por haber salvado a Antonio en el juicio. Al volver a su casa ellas se los reclaman a sus maridos y cuando ellos confiesan habérselos dado al joven abogado y a su ayudante, ellas amenazan con dormir con los jóvenes especialistas en la ley: Porcia exclama: “haré mi compañero de lecho a ese doctor” (V: i 233); Nerisa replica: “Igual yo al asistente” (en el original: “*I’ll mar the young clerk’s pen*”, V, i, 337). Al producir ellas luego los anillos, las jóvenes afirman haber dormido con el abogado y su secretario para recuperarlos. La autora se pregunta: “Sabemos, por supuesto, que las mujeres no durmieron con los hombres propiamente dichos. La pregunta permanece, sin embargo: ¿durmieron las mujeres juntas como hombres?” (en Callaghan, 2000: 309). En *Mucho ruido y pocas nueces*, según Jankowski, Margarita la sirvienta, accede a desprestigiar a Hero por despecho amoroso, puesto que esta la habría desplazado por Beatriz su prima, como “compañera de lecho”.

A pesar de que Jankowski no menciona el *cross-dressing* en las comedias, se decide incluir esta crítica en esta sección porque es mi intención utilizar este estudio sobre la posibilidad de lesbianismo en Shakespeare para reafirmar mi análisis anterior y enfatizar la importancia de no desdibujar el homoerotismo femenino que se ve tan claramente en

las comedias. Desde la teoría lesbiana, visibilizar estos vínculos es reivindicar la sexualidad femenina y mostrarla en toda su diversidad. El lugar que se le ha dado a las lecturas de homosexualidad masculina, apoyadas en la historización de estas prácticas, y el silencio sobre la homosexualidad femenina bajo el mismo pretexto, deben ser revisados en pos del interés político. Por eso el estudio de Jankowski sienta un precedente de valor para visibilizar el lesbianismo y deconstruir el ridículo hacia esta lectura desde una historización androcéntrica. El recurso del *cross-dressing* nos enfrenta con el dilema de la historización y el “presentismo” mencionado por Mangan (2005). Si bien las mujeres no tenían una presencia real en el escenario del teatro isabelino, mi mirada está puesta en los personajes, quienes representan una identidad sexual femenina. Y si bien la discusión sobre las implicancias del uso de muchachos para representarlas es de gran relevancia académica, las obras fueron escritas para ser actuadas: en nuestros días los cuerpos de las mujeres en el escenario permiten la revisión y la reapropiación desde el enfoque lesbiano.

5. El encuentro con la alteridad étnica. La crítica feminista poscolonial

La conciencia étnica aparece claramente en la crítica feminista de Shakespeare después del 2000. Los estudios poscoloniales se injertan en el feminismo en una forma tan marcada que al igual que la teoría marxista en la década anterior, la investigación feminista resulta ecléctica; críticas/os asociadas/os con la teoría *queer* o feminista incorporan en su discurso la terminología y metodología de la crítica poscolonial y trabajan con la conciencia de que no se puede ignorar la variable raza en una investigación feminista. Sin

embargo, este es un terreno virgen donde los avances teóricos en la articulación de ambas teorías siguen siendo un proyecto emergente para este enfoque.

En las décadas anteriores al año 2000 y especialmente antes de 1990, los/as investigadores/as feministas parecen ignorar la raza como variable en sus lecturas. Se menciona sin detenimiento la raza negra de Otelo y de Cleopatra, pero se procede luego a enfocarse en el análisis temático dejando este aspecto de lado. Por ejemplo, Dash (1981) se enfoca en lo que *Otelo* representa acerca de la institución matrimonial; Dusinger (1975) comenta sobre el rol político de Cleopatra y su exotismo.

De hecho, recién en 1985 se publica el ensayo fundacional de Paul Brown: “‘This thing of darkness I acknowledge mine’: *The Tempest* and the discourse of colonialism” en la antología *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, (Dollimore y Sinfield), en el cual el autor recurre a un enfoque histórico para demostrar que la obra representa una crisis en el discurso colonial. Este ensayo se articula en la tradición que lee a Caliban como un representante de los amerindios; su énfasis en las prácticas discursivas es avanzado para su época y a pesar de que no articula su análisis con la variable género, Brown habla de un discurso politizado de la sexualidad. Este dato explica por qué la crítica feminista tuvo que esperar más de una década para poder registrar la interrelación entre la teoría feminista y postcolonial y poder utilizar sus herramientas teóricas.

5.1. La crítica de la década de 1990: lo romano y el espíritu patriótico

Dado el surgimiento de lecturas poscoloniales en la crítica feminista de los años noventa se empieza a vislumbrar una

conciencia de la alteridad, aunque todavía no se profundiza en la etnia. Se observa un respeto por la diversidad: se rechazan por ejemplo las lecturas nacionalistas de la crítica tradicionalista y se lucha contra todo tipo de sentimientos discriminatorios. Desde este nuevo énfasis, en la introducción de *Reading Shakespeare Historically*, Lisa Jardine (1996) cuestiona la lectura tradicional de la escena de seducción en *Enrique V*: cuando el rey se casa con la princesa francesa al final de la obra, Catalina trae ansiedad sexual, además de una alianza entre los dos países.

La autora deconstruye la lectura de consolidación armónica de identidad nacional en la obra para afirmar que la progenie de *Enrique V* estará marcada por esa hibridización racial que se pretende evitar. El héroe insiste en el consenso que la alianza marital con Francia representa, pero se oculta la dominación implícita en esta estrategia política. Además, Enrique V pretende ignorar su propia ascendencia francesa. Jardine nota que Shakespeare altera los datos históricos y no presenta al delfín francés en la escena de la seducción para causar este efecto de armonía en la alianza.

El carácter lujurioso desvergonzado, que se le atribuye en la obra a las relaciones sexuales o románticas con extranjeros, se asocia con la creencia en la deshonestidad de las mujeres quienes inevitablemente causarían la impureza étnica: “Si las mujeres fuesen puras, el indicio parece ser que eso garantizaría la pureza continuada de la nación; porque las mujeres son inevitablemente ‘impúdicas’, la mancilla del linaje nacional es, también, inevitable” (Jardine, 1996: 13).

En su análisis, Jardine logra deconstruir las lecturas proimperialistas anteriores de *Enrique V* encontrando “las fracturas en la retórica nacionalista de la obra” (1996: 14); demuestra que no hay tal pureza de la raza en el texto, sino que la mezcla étnica constituye a la vez una amenaza y un hecho.

Es digno de notar que esta lectura aparece acompañada de referencias sobre el contexto de producción de la crítica, por ejemplo la desintegración de Yugoslavia y de distintos momentos de recepción como la Segunda Guerra Mundial. El hecho de que este análisis aparezca en la introducción del libro responde al propósito de explicar su enfoque, el diálogo entre distintas prácticas discursivas en diferentes contextos históricos. Es decir, sirve para presentar la metodología, pero no se desarrolla la alteridad étnica como tema a lo largo del libro.

Además, en esta década surge un interés particular por las obras romanas: se lee con una conciencia de que el texto refleja la representación isabelina de Roma (Kahn, 1997). Pero las lecturas demuestran que en el contexto renacentista la cultura romana se concibe como raíces de la cultura isabelina y no como alteridad étnica. En la misma línea metodológica de análisis de prácticas discursivas históricas de Jardine y de Kahn, Traub (1992) elige una obra poco popular en la crítica anterior, *Troilo y Crésida*, para explorar cómo las enfermedades se inscriben en los cuerpos de aquellos/as que son considerados enemigos/as o inferiores por su origen étnico u otro motivo de prejuicio. La autora hace referencia a la epidemia del sida en su contexto de producción, con lo cual al igual que Jardine, se evidencia que está leyendo su contexto de recepción en esta pieza. Traub afirma que la relación entre el cuerpo político y el cuerpo erótico se evidencia en Helena: la fidelidad a la nación se iguala a la fidelidad en el amor.

El discurso sobre el sida también tiene ecos militares, por ejemplo las palabras “sexo seguro”, “protegerse”, “invasión de esta epidemia”, etcétera. Traub concluye señalando que en última instancia lo que se evita a través de estas patologizaciones de las minorías, es enfrentar la finitud y materialización del propio cuerpo y que todos/as estamos destinados

a la muerte. Se estima que Traub se refiere a las minorías homosexuales más que étnicas, pero su análisis es relevante como antecedente para lecturas posteriores.

En esta década quien marca un sendero para la crítica poscolonial feminista posterior es Kate Chedgzoy. En su *Shakespeare's Queer Children* (1995) su enfoque no solo va a ser feminista y *queer*, sino que muestra conciencia de la necesidad de interrelacionar el género y la raza en su lectura de *The Tempest*. La autora sugiere una lectura a contrapelo según la cual se pueda reescribir a Caliban, quien es tradicionalmente representado como un monstruo sometido por Próspero por intentar violar a su hija Miranda. Asimismo, la autora busca visibilizar a la madre de Caliban, la bruja Sycorax, quien reinaba en la isla antes de la llegada de Próspero. Según Chedgzoy, la disociación entre la opresión de Caliban y de Miranda hablan de una polarización de temas de género y de raza:

Para una lectura feminista, el problema de las apropiaciones centradas en Caliban es precisamente que sus representaciones de las relaciones del poder colonial no dejan un espacio en el cual las mujeres puedan situarse como otra cosa que herramientas o víctimas de ese poder. Los intentos de re-crear *La tempestad* para incluir un elemento de agencia subversiva o rebelde tuvieron que, por ello, ser situados en narrativas alternativas, suplementarias u opuestas. (Chedgzoy, 1995: 97)

La crítica a su vez observa que los discursos de violación experimentan un cambio en la época isabelina: este acto pasa a considerarse una afronta a la mujer más que al varón que debía protegerla, lo cual le confiere mayor agencia a Miranda.

La lectura de Chedgzoy se inscribe en los inicios de una tradición a partir del 2000 de enfocarse en Sycorax como representante de la alteridad femenina y étnica. La autora concluye: “La Sycorax ausente, obscena resulta ser, por consiguiente, crucial para la regulación de la diferencia racial y sexual de la obra” (Chedgzoy, 1995: 100).

Sus ideas son tan avanzadas para su contexto de producción que en vez de profundizar en el análisis de la obra, Chedgzoy se embarca en un desarrollo metacrítico en el que comenta sobre la revisión del canon y sobre la afirmación de Maya Angelou: “yo sé [destacado en el original] que William Shakespeare es una mujer negra,” (en Chedgzoy, 1995: 103). La crítica busca esta revisión en hipertextos de la obra como por ejemplo *Snapshots of Caliban* de Suniti Namjoshi o *Indigo* de Marina Warner. Sus estrategias metodológicas nos recuerdan al Capítulo “Acts of Resistance” de Helms en *The Weyward Sisters* (en Callaghan, Helms and Singh, 1994) producida en la misma década, en donde esta autora también se embarca en desarrollos metacríticos y una defensa de la reescritura en la que los actores/actrices en escena muestren su resistencia al sistema patriarcal e imperialista.

5.2. La crítica a partir del 2000: el comienzo de los entrecruzamientos

Si en los años noventa se empieza tímidamente a sugerir analogías y entrecruzamientos entre raza y género, la década del 2000 es cuando este enfoque feminista poscolonial se transforma en discurso académico dominante. Esto responde claramente a intereses políticos, ya que el feminismo sufre una crisis epistemológica a partir de la concientización de lo que se entiende por mujeres y de la deconstrucción del eurocentrismo. Surgen mayor número de voces en

el mundo académico feminista provenientes de la categoría “Dos Tercios del Mundo”: India, África, Latinoamérica, etc. Por ejemplo Mohanty (en Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1995) invita a descentrar el feminismo occidental y cuestiona la categoría “la mujer”; Spivak denuncia la violencia epistémica del discurso colonialista (2011) y se pregunta: “¿puede hablar el subalterno (en tanto mujer)?” (Spivak, 2011: 77).

En este contexto es Callaghan quien produce crítica desde este nuevo enfoque poscolonial feminista: en su análisis de *Otelo*, la autora (2000b) interrelaciona el género y la raza como ausencias en el teatro isabelino. Callaghan habla de un teatro de Shakespeare sin mujeres ni otro/a étnico/a, dado que es altamente improbable que actores negros hayan aparecido en escena a pesar del número considerable de población negra que habitaba las calles de Londres:

en las obras de Shakespeare hay descripciones histriónicas de la negritud, pero no hay, para usar la frase infame de Coleridge, ‘negros de verdad’. No hay, de hecho, otros auténticos – con respecto a la raza o género—de ningún tipo, sólo sus representaciones (Callaghan, 2000b: 76).

La investigación histórica demuestra que el cosmético facial (*blackface*) era utilizado para representar la raza negra. En las obras de la época las referencias a la negritud servían el propósito de representar el miedo al cruce de razas.

Callaghan avanza con claridad teórica y metodológica cuando distingue presencia de representación y a su vez de inclusión. A pesar de que las mujeres aparecían en las mascaradas de la corte y los negros eran mostrados como sujetos exóticos en lugares públicos, ni las mujeres ni los/as negros/as podían actuar en el teatro inglés. Cita a Virginia

Woolf (1929) para observar la excesiva visibilidad de las mujeres en las representaciones culturales en contraste con la situación de las mujeres reales: en el Renacimiento inglés las mujeres eran representadas en el teatro en términos de igualdad con el hombre, pero no tenían lugar en la vida pública real. Con respecto a la raza, la autora observa que más adelante en el siglo XVII cuando el elenco cuenta con actores/actrices negros/as, este sirve para enfatizar el elemento exótico o exacerbar el racismo evidente en la audiencia, por ende la presencia demuestra sus limitaciones. Lo mismo se señala con respecto al uso de actrices en el escenario, el cual en vez de efectivizar la crítica social causaba el efecto de excitar a la audiencia masculina y generar acoso sexual. La autora realiza unas interesantes observaciones sobre las diferencias entre exhibición y representación. En la primera, el cuerpo es objeto pasivo: el poder yace en el espectador; en la representación en cambio el cuerpo del actor se empodera en la interpretación del rol. Callaghan demuestra que en el caso de las mujeres y de los/as africanos/as, la actuación se entrecruza con la exhibición, ya que el cuerpo del/la actor/riz se concibe como objeto privándolo/a de esta manera del aspecto creativo del rol.

La autora cita a Margo Hendricks para explicar que en el Renacimiento, la raza no se definía por el color como en siglos posteriores, sino por prácticas sociales y discursivas entre las cuales figura, por ejemplo, la exhibición de los sujetos negros. En este sentido se puede ver claramente la analogía entre la concepción del género fuera de la diferencia sexual de acuerdo con el determinismo biológico (Laqueur, 1990) y la de la raza independientemente del color de la piel. Las teorías de la época describían la negritud como superficial “negro sobre blanco” y al mismo tiempo como una cualidad indeleble que no se puede lavar o borrar:

Esta comprensión de la negritud como un aumento de la blancura enfatiza la negrura *como representación* [destacado de la autora] – o sea, lo anti-estético en lugar de una esencia – y era corroborado en la época por una teoría climática de la diferencia racial, que proponía que la negrura era una forma extrema de quemadura de sol (Callaghan, 2000b: 79).

Una gama de teorías coexistía para explicar la raza, desde las teológicas hasta las empíricas, entre las cuales figuraba la del cambio climático que explicaba el color de la piel como algo superficial. La comprobación de que este no se iba con el clima inglés justificaba la exhibición frecuente de estos individuos como elementos exóticos. Además, Callaghan enfatiza la relación entre los modos de representación de la raza y los intereses económicos: la alienación y deshumanización de los/as africanos/as servía el propósito de racionalizar la esclavitud: “En una economía de mercado pujante, la liminalidad es inherente al status de la mercancía. Exóticos/as en desfiles civiles, por ejemplo, literalmente celebran la opulencia de la alteridad accesible a través del comercio” (2000b: 89).

La autora se pone en diálogo con críticas feministas, como Newman y Singh, para comentar las distinciones teóricas entre género y raza y observar las analogías que se han encontrado entre Otelo y Desdémona como oprimidos por el sistema patriarcal. Callaghan cita a Singh para aclarar la diferencia: “Históricamente sabemos que el tabú del mestizaje no estaba basado tanto en el temor a la feminidad de la mujer blanca como en la potencial amenaza fálica de los hombres negros, quienes, incidentemente se llevaban la peor parte por violar este tabú” (Singh en Callaghan, 2000b: 94).

La crítica no sostiene la igualdad entre el género y la raza, pero no se adentra a definir la diferencia entre ambas más que desde un aspecto de la práctica discursiva histórica. Esta observación la lleva a concluir que hay “debates urgentes” acerca de la relación entre estas dos variables. Su valiosa contribución, según se entiende en este libro, es encontrar un punto en común en el teatro isabelino: tanto Desdémona como Oteló eran representados por hombres blancos, uno usaría maquillaje negro y el otro maquillaje blanco para significar lo femenino.

Mientras que culturalmente la negrura y la feminidad se empiezan a identificar una con la otra, literalmente, como argumenté anteriormente, no es la negrura y la feminidad que son lo mismo, sino la masculinidad blanca extra-diegética que subyace a las dos (Callaghan, 2000b: 92).

Con respecto a la lectura de *La tempestad*, Callaghan utilizará estrategias interpretativas diferentes: lee (2000 b) desde la colonización de Irlanda y demuestra que la obra habla de la prohibición de la narrativa de la propia historia. Al suprimir la lengua, la poesía y las narrativas galesas, los ingleses evitaban levantamientos irlandeses. Callaghan explica que los irlandeses eran los/as primeros/as destinatarios/as del racismo de los ingleses en la Inglaterra de la temprana edad moderna y quienes se hayan principalmente ausentes en las obras de Shakespeare. Esta obra en particular habla de la historia que no se puede contar y recupera las diferencias sociales entre los colonizados Ariel y Calibán. La única expresión cultural que sobrevive la opresión de Próspero y de los ingleses en Irlanda es la música, la cual es originaria de la isla y no un aporte de Próspero como colonizador. Callaghan describe la obra como un dominio masculino

en donde las madres han sido erradicadas al igual que la lengua materna, por constituir estas una amenaza para el sistema patriarcal y colonial.

En esta lectura Callaghan hace una lectura a contrapelo y habla sobre los discursos colonialistas; admite que falla en su intento de llenar la brecha de la historia no escrita con respecto a Sycorax. Este personaje sigue siendo invisible y únicamente representado por fragmentos de su cuerpo relatados por otros personajes:

A pesar de las enormes dificultades conceptuales y metodológicas aquí, tales momentos también ofrecen la oportunidad de resistir la manera en la cual las prácticas de lectura convencionales re-actúan las eliminaciones que no pueden explicar. Al leer las supresiones culturales, nos vemos forzados a confrontar lo que no está, necesariamente, *presente* [destacado de la crítica] en el texto, o como lo expresa Halpern, lo reprimido ‘no puede estar (o al menos no ha sido) definitivamente producido’. (Callaghan, 2000b: 121)

La crítica adquiere un tono muy auto-referencial en esta cita mostrando conciencia de sus propias limitaciones en la lectura.

No obstante, su lectura desde los silencios la lleva a hablar del deseo sexual involucrado en la colonialización de lo femenino racializado. Sycorax representa ese poder sexual que explica la obsesión en Próspero y por ende su invisibilidad. “El deseo colonial, lo que la historia de Próspero ha olvidado es la producción de diferencia racial sexualmente sobrecargada que simultáneamente prohíbe y provoca el contacto erótico con el/la otro/a” (Callaghan, 2000b: 34).

La crítica señala que las líneas “a este ser de tinieblas/

Lo reconozco mío” (V, i) representan una admisión de su paternalidad. Fuera de una lectura esencialista, Callaghan enfatiza la sexualización del vínculo amo-sirviente en un contexto colonial y el paternalismo colonial como estrategia discursiva.

Se observa entonces que las críticas asociadas con el poscolonialismo feminista emplean procedimientos metodológicos propios que reflejan el marco teórico poscolonial. No solamente se enfocan en desnaturalizar el discurso colonialista y visibilizar la subjetividad de los/as excluidos/as racializados/as, sino que explican cómo este es asimilado por las minorías étnicas. Por ejemplo, en su crítica de *Otelo* Ania Loomba acota que la internalización del discurso no solo misógino y patriarcal sino también racista, es lo que hace al héroe proclive a caer en la trampa de Iago: “Las ideologías, nos dice la obra, funcionan sólo porque no son enteramente externas a nosotros/as. Otelo es una víctima de creencias raciales precisamente porque se transforma en un agente de creencias misóginas” (Loomba, 2002).

Por otro lado, esta autora (en Callaghan, 2000) se apoya en el pensamiento de Fanon (1967) para explicar que el niño hindú en *Sueño de una noche de verano*, quien es codiciado tanto por Titania, reina de las hadas, como por Oberón, rey de los elfos, no puede ser explicado solo desde el psicoanálisis y el complejo de Edipo ignorando su raza porque: “bajo el colonialismo la ley del Padre se transforma en la ley del Hombre Blanco” (Loomba en Callaghan, 2000: 172). Se observa también en esta lectura la influencia del ensayo de Said sobre el “orientalismo” (en Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1995) como fabricación discursiva que el Occidente hizo del Oriente en el proceso de colonización: Loomba explica cómo la India se asociaba con “desviaciones sexuales” como, por ejemplo, los vínculos homoeróticos de las

amazonas que se infieren en la obra. La crítica lee el “muchacho cautivo” (“*the changling boy*”) como la transición del feudalismo al capitalismo mercantilista, ligado claramente con el proceso de expansión colonial y de reafirmación del patriarcado en la institución familiar. Es interesante observar que el análisis de Loomba sobre *Sueño de una noche de verano* aparece en la antología *A Feminist Companion to Shakespeare*, publicada en el 2000, en una sección llamada “*Race and Colonialism*”: esto nos demuestra cómo en esta década los estudios poscoloniales se consideran una parte integral de la crítica feminista.

Con respecto al marco teórico de esta autora, Loomba (2005) analiza distintas representaciones de Shakespeare en la India para demostrar que sus obras son usadas tanto en los discursos colonialistas como en la retórica antiimperialista. La autora cuestiona el binarismo local/global, el cual es deconstruido en estas reapropiaciones teatrales de Shakespeare según la cultura local para un mercado globalizado. La autora aboga por Shakespeare *en* la cultura hindú como un medio facilitador de esta experimentación creativa. Se pregunta sobre la validez del concepto de autenticidad y concluye:

la autenticidad, tanto de Shakespeare y de la India, es a menudo un obstáculo para la experimentación genuina. De [las actuaciones indias discutidas] vemos que irónicamente, puede ser la forma teatral menos ‘auténticamente india’ que se acerca a permitir un diálogo genuino con tanto Shakespeare y las condiciones de su propia representación, tanto de manera local como dentro del mercado internacional (Loomba, 2005: 136).

Es decir, después del 2000 Shakespeare es reapropiado no solo por las lectoras feministas, sino también por el poscolonialismo.

El trabajo de Denise Albanese sobre la versión teatral de *Otelo* de Jude Kelly's, en la misma sección del trabajo de Loomba sobre *Sueño de una noche de verano* (en Callaghan, 2000), intenta aplicar la noción de “performatividad” a la raza, pero sin una teoría que sustente esta estrategia ya que cita (en una nota al final), además, de a Judith Butler, a Garber (1992) y a Bornstein (1994), quienes escribieron sobre *cross-dressing* y transgénero en particular:

Las inversiones raciales de la producción parecen implicar la existencia previa de un contexto extra-teatral donde la raza – no simplemente la raza de Otelo, sino toda la identidad racial—puede ser vista como actuación [*performance*], una serie de posiciones discursivas potencialmente disponibles para todos/as sin considerar la cuna, bastante como los/as teóricos/as de género ya afirmaron acerca de la feminidad y la masculinidad (Albanese en Callaghan, 2000: 227).

El error de Albanese consta en interpretar la noción de género de Butler como una elección consciente la cual finalmente puede borrar la noción de género: esta pensadora (1990) por el contrario enfatiza el dolor y las restricciones que yacen en esta operatoria y habla de la materialización de los cuerpos para demostrar que el género no es simplemente un constructo. Los comentarios de Albanese en contra de la acción afirmativa de usar actores negros en vez de blancos en la producción que comenta, y sobre la asimetría de estas posiciones racializadas demuestran que la teoría de Butler no es la mejor elección para embarcarse en este debate, ya que se carece de un desarrollo teórico suficiente.

En esta sección del libro de Callaghan, también encontramos la lectura de Mac Donald sobre *Otelo*, quien injerta en su lectura referencias históricas sobre las leyes de concubinato interracial en Estados Unidos. Se sexualiza a la mujer negra y se la asocia con lo salvaje y promiscuo: en la obra la crítica demuestra cómo Casio, el flamante teniente de Otelo, idolatra a Desdémona y fetichiza el pañuelo de la misma con fines masturbatorios y luego descarga su sexualidad en Bianca su amante, a quien desprecia por sus supuestas pretensiones de matrimonio o movilidad social: “[Bianca] es racializada como negra, se le asignan un conjunto de características negativas asociadas con África y los/as africanos/as” (Mac Donald en Callaghan, 2000: 196). El pañuelo simboliza el poder femenino de tres mujeres negras: la madre del héroe, la egipcia que se lo dio a su madre y la sirvienta de la madre de Desdémona “Barbary” mencionada en el cuarto acto: esta historia oculta racializa y feminiza a Otelo y muestra la amenaza que se le atribuye a lo femenino negro.

Una estrategia de historización similar es usada por Rachana Sachdev en la misma antología, quien habla sobre las prácticas de clitoridectomía, que se asociaban con África a través de narrativas de viaje. Estas “aberraciones” eran parte de un discurso que construía, no solo el cuerpo de la mujer negra sino también el de la mujer inglesa en oposición a esta:

Los expertos médicos se sentían forzados no sólo a utilizar este conocimiento nuevo acerca de la circuncisión femenina para controlar los límites de género, sino también para distinguir entre los cuerpos femeninos ingleses y los no-ingleses. Por lo tanto, el conocimiento cultural de otras naciones proveía el ímpetu para la creación médica de un cuerpo feme-

nino específicamente ‘inglés’ (Sachdev en Callaghan, 2000: 209).

En *La tempestad* la racialización de Sycorax sirve el propósito de reafirmar la virginidad de Miranda por oposición. Se acusa a Sycorax de una sexualidad ilimitada que la lleva aún a aparearse con el diablo, además de sus prácticas de brujería: esta demonización representa los discursos que buscaban controlar la sexualidad de las mujeres blancas a través de la circuncisión femenina, ya que se le atribuía al clítoris la sexualidad descontrolada. Es decir, los cuerpos de las mujeres inglesas ocupaban un lugar de liminalidad entre el cuerpo deforme de las africanas y el cuerpo masculino; la clitoridectomía era vista tanto una práctica aberrante de naciones perversas como una herramienta imaginativa útil de control patriarcal, en tanto cura para distintos tipos de supuesto desorden en la sexualidad femenina, desde prostitución hasta sexo premarital. De ahí la insistencia obsesiva de Próspero de defender la virginidad de Miranda que se opone claramente a la sexualidad desviada de Sycorax.

Esta lectura se inscribe en la patologización de las minorías étnicas, cuyo antecedente encontramos en Traub (1992), comentado en este mismo capítulo y a quien Sachdev cita. El interés en este tema en la lectura de Traub se explica por el contexto de experimentación de industrias químicas en África, el terror por el sida y otras prácticas discursivas que consolidan la discriminación en el contexto de producción de esta crítica.

5.3. Los silencios de la teoría

Se observa claramente la contribución del pensamiento poscolonial en las lecturas de las críticas a partir del 2000.

Por ejemplo, se podría establecer un diálogo entre la crítica de Callaghan (2000b) acerca de Sycorax y el pensamiento de Spivak: “Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese subalterno es una mujer se encuentra todavía más profundamente en las sombras” (Spivak, 2011: 52).

En el análisis de esta crítica sobre la representación de la identidad racial en el teatro isabelino, su metodología es novedosa: la representa como una interface entre la práctica discursiva y los cuerpos de los sujetos históricos. Se podría relacionar esta lectura también con la teoría de Spivak sobre el rol de los intelectuales: esta pensadora se refiere a las dos palabras que significan “representación” en alemán, y que tienen distintas connotaciones para elaborar su tesis: *Vertretung* se usa para referirse a un reemplazo en una posición de poder; *Darstellung*, por ejemplo para el arte en tanto se imita o se capta una realidad. Spivak entonces advierte que los/as intelectuales ignoran la *Vertretung* encubierta en la *Darstellung*. Se observa que Callaghan recupera la presencia de las mujeres y de los sujetos negros a través de esta representación (ambas *Darstellung* y *Vertretung*) en su lectura. Además, invita a reflexionar sobre cómo interpreta la audiencia ese cuerpo en el escenario, es decir, es consciente de las relaciones de poder que se generan y finalmente admite no poder responder las preguntas teóricas sobre las interrelaciones de raza y género. En las palabras de Spivak:

El trabajo de archivo, el historiográfico, el crítico-disciplinar e, inevitablemente, también el intervencionista implicados en este movimiento son, por cierto, una tarea de ‘medir los silencios’. Esta metodología podría consistir en una descripción de cómo ‘investigar, identificar, y medir [...] la *desviación*’ respecto de un ideal que es irreductiblemente diferencial (Spivak, 2011: 50).

Ese “ideal diferencial” es el producto de los discursos sobre la identidad, ya sea el producido por el colonialismo como por los/as académicos/as y la presencia de los sujetos reales, aunque esta concepción misma nos demuestra que los/as subalternos/as no pueden hablar como concluye Spivak, sino a través de esta representación (*Vertretung*).

Por otra parte, Loomba se enfoca en las prácticas discursivas asimiladas por los sujetos colonizados/as. La influencia de Frantz Fanon en sus lecturas es evidente: este pensador enfatiza la dificultad de ver su cuerpo negro fuera de la cadena de discriminación. Se compara con los judíos y explica que estos pueden pasar desapercibidos, en cambio su color de piel lo lleva a constantemente tener que desarticular las asociaciones de raza negra con la maldad, fealdad, etc., a lo cual el autor se refiere como “una dialéctica real entre mi cuerpo y el mundo” (en Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1995: 290).

La crítica refleja esta línea de pensamiento cuando explica la relación entre el “orientalismo” y el Oriente real, también como una relación dialéctica:

Sin embargo, me gustaría sugerir que los informes sobre la ‘desviación’ sexual extranjera no eran solamente invenciones o remodelaciones de materiales europeos anteriores. Las observaciones del ‘este’ están ciertamente filtradas a través de los lentes eurocéntricos, pero están también fabricadas con las observaciones de la diferencia que contribuyen a la creación de los mismos lentes. Las relaciones entre la transformación de las ideologías y prácticas domésticas y la distorsión del mundo no-europeo es, por ende, dialéctica, simbiótica (Loomba en Callaghan, 2000: 179).

A mi entender esta relación dialéctica se corporiza de manera performativa en los cuerpos que se racializan. La identidad étnica también podría ser considerada como un producto de la estilización y ritualización de estas prácticas discursivas; la apropiación genera un registro corporal que define la vivencia individual de raza. Así como no hay un sujeto consciente racional que elija el género tampoco se puede elegir la propia etnia. Estas reflexiones me llevan a la observación de que hay un tema teórico que parece ser deuda pendiente en la teoría poscolonial: ¿cómo se define la raza²⁵? Mientras que en los años noventa la teoría feminista da un giro epistemológico con el pensamiento de Judith Butler y su definición del género desde la noción de “performatividad”, la teoría poscolonial concentra sus energías en la deconstrucción del discurso imperialista y la posibilidad de resistencia, pero avanza lentamente con respecto a estos interrogantes de orden más teórico:

La teoría poscolonial nunca se terminó de constituir como un espacio disciplinar estable y sistemático, con objetos y metodologías claramente delimitados, como puede hacer suponer hoy su inclusión en programas y manuales académicos que pretenden dar cuenta del ‘mapa’ de la teoría en los últimos años (Topuzián en Spivak, 2011: 112).

Cabe señalar aquí que de hecho se desconoce una teoría que haya aplicado la noción de “performatividad” (Butler, 1990) a la raza, y es importante aclarar que este tema excede las expectativas de este trabajo, pero se

25 Otra distinción teórica interesante que excede los límites de este trabajo es la que hay entre “etnia” y “raza” (ver Sollors en Hall en Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1995). A su vez, se podría investigar la analogía entre esta distinción y la que se explora entre sexo y género en Butler (1990).

observa las dificultades metodológicas originadas por esta carencia.

Fanon (1963) liga la raza al cuerpo a través del concepto de “negritud” como celebración de la cultura de origen africana. Spivak (2011) demuestra cómo se le niega al/la subalterno/a la posibilidad de una voz y se pregunta hasta qué punto los/as intelectuales pueden o deben representarlos/as. Bhabha (en Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1995) introduce el concepto de un “tercer lugar” para explicar la contrucción de la identidad en el discurso colonial. En el pensamiento poscolonial, la cultura se concibe como una necesaria traducción o lugar “intersticial” (“*in-betweenness*”): un espacio indeterminado del sujeto de enunciación que permite la mímica y por ende la resistencia (Bhabha, 2002). La deconstrucción que se evidencia en el pensamiento poscolonial apunta a poder descentrar el pensamiento binario (civilizado/primitivo; humano/no-humano), en el que se basa el concepto de alteridad: “Al explorar esta hibridez, este ‘tercer lugar’, podemos eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos” (Bhabha en Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1995: 209).

¿Significa esto que al final de cuentas se borrará el concepto de raza o etnia al mostrar su carácter construido como producto colonial? Como se observó anteriormente, la falta del anclaje del concepto de raza al cuerpo diferencia este pensamiento del feminista, si bien también se insiste en el lugar situado del/la intelectual. Mientras que pensadores poscoloniales de una línea más esencialista tienden a anclar la raza al color de la piel (Fanon en Ashcroft, Griffith y Tiffin, 1995), los teóricos más contemporáneos adoptan un tono más constructivista en su definición de la raza negra:

Lo que está sobre el tapete aquí es el reconocimiento de la extraordinaria diversidad de las posiciones subjetivas, las experiencias sociales y las identidades culturales que componen la categoría ‘negro’; es decir, el reconocimiento de que ‘negro’ es esencialmente una categoría *construida* [énfasis del autor] política y culturalmente, que no puede estar fundamentada en un conjunto de categorías raciales transculturales o trascendentales fijas y que, por ello, no tiene garantías en la naturaleza (Hall en Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1995: 225).

Un último giro dentro de esta teoría digno de mencionar en este capítulo, es el del feminismo decolonial propuesto por la filósofa argentina María Lugones (2010). La autora explica cómo la categoría género es un producto de la modernidad capitalista y colonial. Es decir, el énfasis en este enfoque está puesto en “la intersección de la raza, la clase, la sexualidad, y el género” (2010: 742): solo los sujetos civilizados eran clasificados como hombres o mujeres; los no civilizados eran no-humanos y por ende las mujeres de color representaban: “una categoría vacía: ninguna mujer es colonizada; ninguna hembra [*female*] colonizada es mujer” (2010: 745). La crítica aboga por la necesidad de decolonizar el género a través de un análisis y crítica de esta racia-lización y generización que apunte a una intersubjetividad historizada: “seguir a los sujetos en colaboración y conflicto intersubjetivo [...] cuando aceptan, responden, resisten y se acomodan a los invasores quienes intentan desposeerlos y deshumanizarlos” (Lugones, 2010: 748). La dicotomía del género según Lugones es una imposición colonial, pero en vez de proponer su eliminación, esta pensadora parece sugerir el análisis de estos procesos de subjetivización y conexión intersubjetiva.

En la misma línea de análisis es importante mencionar los estudios de la arqueóloga Almudena Hernando (2012) sobre la individualidad como una fantasía que se origina a partir del siglo XVII. Esta se basa en la disociación de las emociones y la razón, la cual es propia de la cultura patriarcal occidental y es la forma en que se estructura el género: el intelecto se reserva a los hombres y las mujeres quedan confinadas a las emociones. En contraste, en la cultura no occidental la identidad es social o relacional, lo cual explica que no sea jerárquica y no exista la dicotomía género. Hernando a diferencia de Lugones propone la eliminación del concepto de género a través de la aceptación de la identidad como relacional e individual, es decir, cuando ambos hombres y mujeres logren un equilibrio y un dominio intelectual y emocional, la fantasía del patriarcado se desintegrará.

Si bien estos enfoques posteriores a la década del año 2010 son novedosos en tanto demuestran que la cultura occidental es simplemente una epistemología diferente a otras visiones del mundo en las culturas no occidentales y que el colonialismo fue una manera de imponer esta cosmovisión patriarcal, capitalista e imperialista en los sujetos colonizados, el foco sigue puesto en las prácticas discursivas y en la construcción de la identidad más que en cómo se corporizan estas políticas identitarias. En la crítica feminista de Shakespeare analizada se observa esta dirección en una marcada tendencia a interrelacionar el género y la raza como esencialismos propios del discurso colonial. Sin embargo, el teatro de Shakespeare nos invita a seguir pensando estas nociones, ya que al ser sus obras representadas en contextos diversos y por ende materializadas en los cuerpos de los actores y reapropiadas por nuestra cultura sigue siendo relevante preguntarnos qué significan estas subjetividades, no solo en la época isabelina cuando la raza era una ausencia, sino en nuestros días en un contexto de búsqueda

de interculturalidad donde la propuesta sea no borrar la diferencia sino celebrarla.

5.4. El autoodio como *hamartia*

Quisiera ahora explorar las obras mencionadas desde los principios teóricos y aportes críticos agregando mi voz a la lectura. Me interesa abordar en particular el tema del auto-desprecio de las minorías étnicas y los procesos de asimilación descriptos por Fanon (1963). Este tema entra dentro del concepto de “hegemonía”, formulado por Gramsci y que a su vez Williams explica en los siguientes términos:

La hegemonía no es solamente el nivel superior elocuente de la ‘ideología’, ni tampoco son sus formas de control aquellas comúnmente vistas como ‘manipulación’ o ‘adoctrinamiento’. Es un cuerpo entero de prácticas y expectativas, sobre la vida completa: nuestros sentidos y distribuciones de energía, nuestras percepciones formativas de nosotros/as mismos/as y de nuestro mundo (Williams, 1977: 110).

El texto artístico representa los procesos transformativos de lo hegemónico. Williams (1977) expresa la dificultad de moverse fuera de este “sentido de la realidad” constituida. Busco en mi lectura pensar en una subjetividad construida como alteridad, pero que puede trascender esta construcción de poder a través de una mirada vuelta a sí misma.

Fanon habla de trastornos mentales causados por la colonización que atacan al yo y causan gran debilidad psíquica y física. En *La tempestad* en la primera aparición de Caliban en escena, el personaje reclama sus derechos de posesión de la isla: “Por Sycorax, mi madre, me pertenece esta isla, / Y tú me la arrebatas” (I, ii). Este personaje relata sobre la traición

de Próspero, quien lo hechizó con muestras de amor, le enseñó el lenguaje y de esta manera lo usó para conocer la isla y finalmente someterlo.

Al llegar me tratabas
Con respeto y caricias; incluso solías darme
Agua con bayas dentro, y enseñarme los nombres
De la luz que es más grande y de la más pequeña
Que alumbran día y noche. Te amaba y te mostré
Todas las cualidades de aquí, las fuentes frescas
Y los pozos salobres, lo estéril y lo fértil.
¡Me maldigo por eso! (I, ii)

Lo que se puede leer en los silencios es la vulnerabilidad de Caliban: huérfano al morir Sycorax y encantado con el padre europeo que le da la palabra. Ahora usa el colonizado el lenguaje del colonizador para maldecirlo y vengarse de la traición: “la decolonización es siempre un fenómeno violento” (Fanon, 1963: 35). Se puede decir que esta apropiación de la lengua del colonizador simboliza el *writing back* de los/as escritores/as poscoloniales, quienes también escriben en inglés para acceder a un público lector más amplio en el mundo globalizado.

El autoodio de Caliban refleja la búsqueda desesperada de amor o de un ídolo, que luego proyecta en Estéfano y Trínculo quienes lo alcoholizan y se abusan de él. Su arrepentimiento al final de la obra y la aceptación de su sometimiento demuestran que, en vez de encontrar su valor propio, simplemente adopta al padre menos abusivo: “seré juicioso de aquí en más/ Para caerte en gracia. ¡Qué tres veces doble asno/ Fui al tomar por un dios a un borracho como éste/ Y adorar a este torpe bufón!” (V, i). Los tonos bíblicos y religiosos que sugieren la alusión a adorar falsos dioses y la palabra “gracia” hacen referencia al rol de

la cristianización en el sometimiento de los nativos en la colonización:

La Iglesia en las colonias es la Iglesia de los/as blancos/as, la Iglesia de los/as extranjeros/as. Ella no llama al/la nativo/a a los caminos de Dios sino a los caminos del hombre blanco, del opresor. Y como sabemos, en este asunto muchos/as son llamados pero pocos/as son elegidos/as (Fanon, 1962: 42).

Ese autodesprecio se ve aún más claramente en Otelo, quien se apropia prontamente del discurso racista de Iago. Cuando este envenena su mente con la sospecha de que Desdémona le es infiel con su comandante Casio en un soliloquio, el protagonista piensa: “Quizá porque soy ateizado [en el original, *black*] y carezco de esos dones melosos de conversación que poseen los pisaverdes; o quizá porque desciendo la pendiente de los años [en el original, *I am declined/ Into the vale of years*]” (III, iii, 265-268). Otelo parece definir su raza como cultura más que color de piel. Esto podría explicarse desde las referencias históricas de Callaghan (2000b), mencionadas antes, según las cuales la etnia era concebida como una diferencia cultural en el Renacimiento más que en términos de color de piel.

El racismo es mucho más explícito en esta obra y se evidencia en distintos personajes: Iago llama a Otelo “su señoría moruna” (*his Moorship*, I, i, 33) con tono de burla: “el de los labios gordos” (*the thick-lips*, I, i, 66), “un viejo morueco negro” (*an old black ram*, I, i, 89), “el diablo” (I, i), “un caballo berberisco” (I, i); Brabantio lo acusa de usar brujería, “las prácticas astutas del infierno” (I, iii), para seducir a Desdémona su hija y describe la unión como... “errar a tal punto contra todas las reglas de la naturaleza” (I, iii). Es importante observar que al responder a esta acusación en

el senado la heroína declara: “En su alma es donde he visto el semblante de Otelo” (*I saw Othello’s visage in his mind*, I, iii, 248): ella se enamora de su mente, de su personalidad y no de su aspecto físico (*visage*); se puede leer un tono de discriminación étnica en este tipo de amor Platónico. ¿Por qué necesita Desdémona defender su amor reproduciendo el discurso racista según el cual se anula la posibilidad de la atracción erótica interracial? El amor de la heroína es ciertamente sensual, ya que ella insiste que la dejen acompañar a su marido a la guerra en Chipre para poder gozar de su derecho a una noche de bodas: “si se me deja aquí como una falena de paz, mientras él marcha a la guerra, se me priva de participar en los ritos de esta religión de la guerra por la cual le he amado” [en el original, “*if I be left behind/ A moth of peace, and he go to the war,/ The rites for which I love him are bereft me*” (I, iii, 253-254)]. ¿Hasta qué punto esta asimilación del discurso racista en Desdémona juega un rol en la tragedia? Una mayor conciencia de su propio estilo erótico podría haber evitado su autoinmolación al final de la obra.

Finalmente cuando Otelo se suicida para hacer justicia contra el asesino de Desdémona, pronuncia las palabras: “agarré de la garganta al perro circunciso y dile muerte..., ¡así!” (V, ii). Es decir, él desprecia su etnia porque se apropia del discurso, según el cual se asocia la alteridad con lo maligno que debe ser eliminado en pos de una cultura y religión superior que Otelo hizo propia. La cultura europea cristiana convive en él de una manera híbrida: finalmente termina con su vida al fomentar el odio por sus orígenes. Fanon habla de: “una enfermedad de la conciencia moral, que está siempre acompañada de autoacusación y tendencias auto-destructivas” (Fanon, 1963: 299) para describir los trastornos que sufren los/as africanos/as de Algeria en el régimen colonial en el siglo XX. El pensador explica que los/

as argelinos/as desarrollan una pseudo-melancolía, pero no se tienden a suicidar a diferencia de los/as occidentales porque no conocen la introspección: solucionan sus problemas de forma colectiva con la práctica comunitaria de la autocrítica, por ello se tienden a abandonar a los otros (1962). De este modo podemos concluir que Caliban representa esta cultura de modo más representativo que Otelo, quien no deja de comportarse como un europeo ni siquiera en la elección de su propia muerte.

Por último, se evidencia también el desprecio por la propia raza en *El mercader de Venecia*, cuando Yésica, la hija de Shylock el comerciante judío, huye de la casa de su padre: la joven odia a su padre y siente culpa: “¡Ay de mí, qué pecado más atroz es que yo/ Me avergüence de ser una hija de mi padre! Pero aunque por la sangre yo sea una hija de él, / No lo soy sin embargo por carácter” (II, iii). Notamos que sus sentimientos reflejan más que odio a su padre; se evidencia un desprecio de su etnia: ella cree que encontrará la solución a esa lucha interna rechazando su credo y convirtiéndose al cristianismo: “Lorenzo, / Si cumples tu promesa, que esta lucha concluya,/ Voy a hacerme cristiana y amante esposa tuya” (II, iii).

Mientras que era el rol militar de Otelo lo que le daba el acceso al respeto de los cristianos y la apropiación de la cultura occidental, es el amor romántico lo que le permite la entrada a Yésica a la cultura dominante. En su huída con su amante, su ansiedad de darle a Lorenzo los ducados de su padre como dote refleja esta falta de autoestima. Más adelante repite a Lancelot su esperanza puesta en su conversión y matrimonio: “Me salvaré por mi marido, él me ha hecho cristiana” (III, v). Cuando el sirviente bromea sobre el aumento de precio en la carne de cerdo causado por tantos/as conversos/as, Yésica le cuenta a su futuro marido lo que Lancelot dijo y agrega: “Me dice lisa y llanamente que no

hay misericordia para mí en el cielo, porque soy hija de un judío” (III, v, 26-27). No es fortuito que luego Lorenzo acuse a Lancelot de haber dejado una mujer negra embarazada: su marido claramente ve a Yésica como la otra étnica y la compara por analogía con la mujer negra. Adicionalmente, es interesante que se compare su conversión y matrimonio con la joven, con el acto más lascivo de Lancelot. Es decir, no se habla de amor sino que en la mujer judía también se inscribe el deseo sexual descontrolado que explica esta unión, además de la ganancia monetaria. Al final de la obra la joven se invisibiliza: este personaje secundario cumple el rol de dama de compañía silenciosa en la casa de Porcia, su conversión en última instancia representa la pérdida de su voz.

Si bien es cierto que el judaísmo no se suele asociar con los estudios poscoloniales, creo que es interesante elaborar nociones de etnia que permitan estos entrecruzamientos. Asimismo hay una estrategia de lectura a contrapelo aún inexplorada para deconstruir el discurso colonialista y eurocéntrico: nos preguntamos cómo es leer Shakespeare desde la perspectiva de una minoría étnica²⁶. Por ejemplo, ¿cómo habla *Hamlet* a un/a judío/a? Así como en este trabajo buscamos una entrada al texto que hable de lo femenino, también podemos preguntarnos la relevancia para un/a lector/a, perteneciente a otro credo, del temor a los infiernos y la evitación del suicidio por miedo al más allá, cuando los/as judíos/as (no influenciados por el cristianismo), por ejemplo no creen en la vida después de la muerte. Hamlet no mata a Claudio cuando lo encuentra orando porque esto lo mandarían derecho al cielo. Aunque estas lecturas exceden las limitaciones de este trabajo de investigación, se

26 Un ejemplo de estudio en esta línea metodológica es el de la antropóloga Laura Bohannan (1966), quien describe como una tribu Tiv en África occidental interpreta Hamlet, según su cultura.

señala la potencial riqueza de explorar estas lecturas de todas las obras de Shakespeare desde otras culturas o etnias. En nuestro mundo globalizado, Shakespeare como capital cultural hace a la hibridez de no solo el mundo occidental sino de las culturas que se apropiaron de sus obras y también afectaron los significados producidos en las mismas en distintos contextos de recepción.

Para finalizar, quiero hacer mención de la afirmación de Maya Angelou: “yo sé que Shakespeare es una mujer negra” (en Chedgzoy, 1995: 103). A pesar de que, como se ha demostrado en este trabajo, todavía hay temas teóricos por elaborar, la crítica feminista poscolonial ha logrado visibilizar las minorías étnicas en las obras de Shakespeare. Callaghan advierte sobre la búsqueda de la visibilidad aún a costa de una “mala representación” (200b). Como lectora mujer del hemisferio Sur, me pregunto hasta qué punto mis lecturas hablan de inclusión. A pesar del tono idealista del comentario de Angelou, según mi parecer, los textos no reflejan una verdadera agencia del/la otro/a étnico, así como mis lecturas demuestran las limitaciones de una visión del mundo en gran parte occidental. En nuestros tiempos de globalización ¿se puede hablar de un otro étnico o tal vez haya huellas de alteridad imposibles de rastrear?

Por otro lado, desde la teoría *Border*, Michaelsen y Johnson proponen: “depensar – pensar para atrás” [destacado de los autores]: “Esto significa renunciar a “salvar” a las culturas, y en vez desestructurar el sentido que uno/a tiene de ellas” (1997: 10). El potencial que una lectura desde el hemisferio sur, y por ende desde un lugar de cierto mestizaje, posee es el de buscar no caer en idealizaciones o victimizaciones del otro étnico, sino tratar de empoderar esas subjetividades a través de explicar operatorias y ensayar caminos alternativos.

Capítulo 4

¿Shakespeare feminista?

1. El feminismo de la segunda generación en la crítica de 1975-1990

A través del análisis de distintos temas en los capítulos anteriores, se observa cómo las primeras lectoras feministas de Shakespeare responden a la segunda ola del feminismo, a saber, lo que se conoce como “feminismo radical”. Se critica el sexismo, la desigualdad social, se afirma la diferencia sexual y se ensalza e idealiza lo femenino. A su vez, en la crítica de Shakespeare se identifica la ruptura con el falocentrismo de la investigación anterior, de manera análoga a la que describe Braidotti al referirse a las primeras feministas radicales,

“Hijas desobedientes” ciertamente, “malas alumnas” de los maestros del pensamiento consolidados, esta generación de mujeres pasará a la historia como la de ruptura, separación e ingratitud hacia aquellos que las “formaron” política e intelectualmente. Es precisamente a través del rechazo de todas las “grandes narrativas” que la segunda ola ganó su título de “feminismo radical”. (1991: 154)

En el corpus analizado en este trabajo, se observa que el quiebre con los mentores varones no es tan marcado como el de Luce Irigaray con Jacques Lacan, por ejemplo, descrito en Braidotti. Como se analizó en secciones anteriores, Coppélia Kahn se apropia del psicoanálisis freudiano, sin intentar reivindicar lo femenino. En muchos casos, los avances en la ruptura con la perspectiva androcéntrica son cautos: Germaine Greer y Catherine Belsey reproducen la crítica tradicional en sus textos y dedican un capítulo o una sección a una perspectiva de géneros; Mc Luskie escribe un capítulo dentro de las lecturas políticas de Shakespeare, editadas por Dollimore y Sinfield (1985); el texto de Rose sobre *Hamlet*, en donde rompe con el psicoanálisis lacaniano, aparece publicado en una antología de lecturas alternativas de Shakespeare. En sus comienzos, la crítica feminista se inscribe en las lecturas revisionistas posmodernas, como una variedad original, resultado de visibilizar los roles femeninos y el sistema patriarcal de la época, o como una alternativa metodológica dentro del materialismo cultural, el cual busca deconstruir la supuesta trascendencia del significado en el texto; en general, no parece concebirse aún, como una nueva manera de hacer investigación fuera del falogocentrismo, ni desde el compromiso político de combatir el sexismo y visibilizar lo femenino.

De hecho, se nota la influencia marxista de los maestros de Jardine, Mc Luskie, y Belsey. Mientras que la segunda ola del feminismo necesitó afirmar “lo personal es político” y validar la variable género para distanciarse del marxismo, se observa el vínculo filial que estas lectoras demuestran con críticos neohistoricistas, como Stephen Greenblatt o Graham Holderness: se los cita en referencias textuales, además de evidenciar su legado metodológico, a saber, la marcada historización en las lecturas. Si la ruptura es menos traumática de la que se suele suponer en un vínculo edípico

de este tipo, según lo sugerido por Braidotti (1991), es porque estas figuras paternas son alentadoras y estimulantes de nuevos significados: como se comentó en una sección anterior, en un debate acerca de las lecturas a contrapelo de Shakespeare; Graham Holderness (en Kamps, 1991), por un lado, crítica a Coppélia Kahn y a Linda Bamber por la falta de historización en sus lecturas pero, por otro lado, reconoce la crítica de Mc Luskie, Belsey y Jardine a la perspectiva neohistoricista androcéntrica, y reivindica el feminismo con palabras avanzadas para su época,

La interpretación feminista del teatro renacentista puede, por lo tanto, afirmar, como mi lectura de *Ricardo II* intenta demostrar, que sus procedimientos son métodos válidos de encontrar algo “en” estos textos, así como también estrategias políticas para reubicar a los textos en un debate contemporáneo necesario. Nuestra preocupación inmediata debería ser construir una historia de la feminidad, así como también lograr una feminización de la historia (Holderness en Kamps (ed.), 1991: 182, 183).

A pesar de que este autor ve el feminismo como una posibilidad metodológica justificada dentro de la perspectiva neohistoricista, abre el camino para una visión política más radical.

Se observa, además, el diálogo entre las críticas, el cual responde a las características de hermandad femenina o “*sisterhood*” de los pensadores feministas de la época. Por ejemplo, Lisa Jardine (1986) comenta su trabajo en colaboración con Coppélia Kahn y Carol Neely. A su vez, así como Braidotti afirma que, “Beauvoir es la madre simbólica de la segunda ola del feminismo” (1991: 167), se podría decir que Juliet Dusinberre es la madre de las críticas feministas de

Shakespeare: sus hijas necesitan reconocer su manera de hacerse camino. Esta autora es también el primer tótem femenino en el sentido freudiano al igual que Beauvoir: las críticas que la siguen necesitan distanciarse de ella y rebelarse a sus lecturas para crear nuevas (por ejemplo, en Katherine Mc Luskie, 1985).

El rasgo más característico en esta generación de críticas es la tendencia a la idealización de lo femenino. Se lo opone a lo masculino como principio (por ejemplo en French, 1982 o en Dusinger, 1975), y se afirma de este modo la diferencia sexual. Se generaliza lo que se entiende por mujeres. Como se ha ido observando en capítulos anteriores, en esta década, se habla de “subjetividad” (Belsey, 1985), de “individualidad” (Dusinger, 1975) o de “autosoberanía” (Dash, 1981), como variables para encontrar lecturas feministas; se comenta sobre los cambios políticos en la época isabelina, los cuales le conferían mayor poder a las mujeres (Jardine, 1983; Belsey, 1985); se habla del silenciamiento de las mujeres, de la demonización de lo femenino y de la voz transgresiva de las heroínas en Shakespeare (Dusinger, 1975, Belsey, 1985). En este sentido, las primeras críticas feministas, por ejemplo, Dusinger, Belsey, Bamber y French, recurren a la historicización, pero no se inscriben en el materialismo cultural, ya que idealizan las nociones de subjetividad, de individualidad y separan la cultura de la vida social material. La noción de razón responde, en estas críticas, a una noción cartesiana del sujeto; Raymond Williams comenta esta perspectiva idealista,

En la perspectiva de las Historias Universales la propiedad característica central y agencia era la razón, una comprensión liberal de nosotros/as y del mundo, que nos permite crear formas superiores de orden so-

cial y natural superando la ignorancia, la superstición y las formas sociales y políticas a las que condujeron y a las que apoyan (1977: 16).

El racionalismo cartesiano marca una forma intrínsecamente androcéntrica de pensamiento, según afirma Braidotti (1997). Es decir, al reproducir esta epistemología, las lectoras tratan de luchar contra el sexismo con armas propias de los hombres, o de ocupar posiciones masculinas de poder y de pensamiento. A su vez, Braidotti menciona la dicotomía en el feminismo representada por la línea francesa, en oposición con la americana-inglesa; con el fin de combatir el sexismo y la injusticia social se recurre a caminos opuestos: o se afirma la igualdad de los géneros, o se enfatiza la diferencia sexual. Vemos estas dos tendencias en las críticas idealistas de 1975-1990: Dusinberre, por ejemplo, sostiene que Shakespeare crea personajes femeninos que demuestran su igualdad con respecto a lo racional y lo moral, e idealiza la figura andrógina como equilibrio de identidad; French (1982) habla de “principios de género” opuestos, que necesitan equilibrarse y no excluirse; Belsey afirma, “la tranquilidad femenina y la sensibilidad moral suavizan la crueldad del mundo masculino” (1985: 213). En ninguna de las dos posiciones, ya sea afirmar la diferencia o la igualdad de géneros, se logra el distanciamiento del pensamiento androcéntrico, ya que se sigue dentro de una metafísica masculina. Braidotti señala,

En este marco, esta lógica infernal de dominación a través de la descalificación simbólica, el triunfo de uno/a sobre el/la otro/a, no puede ser remediado por una inversión directa del equilibrio de poder que contrarrestaría el juego de la auto-afirmación y el espacio de proyección de uno/a a favor de lo otro.

Esta inversión dejaría, de hecho, la oposición dialéctica intacta: uno/a debe abordar las mismas estructuras del marco, no sus contenidos proposicionales, para superar las relaciones de poder que lo sostienen (1991: 213, 214).

Las críticas feministas deberán esperar una década más para contar con las herramientas discursivas de Foucault y así poder acceder a analizar la estructura discursiva del patriarcado. Si esta primera generación demuestra cierta conciencia de la construcción de la subjetividad y del género, se debe no solo a la evidente influencia de Beauvoir, quien se analizará con detalle más adelante, sino al contexto histórico de producción.

Un primer ejemplo que demuestra los lentos avances en la ruptura con la crítica tradicional es el de Germaine Greer: reconocida por su libro *The Female Eunuch* (1970). Esta autora es una figura relevante en la crítica de Shakespeare, más por su trayectoria política y teórica que por la lectura feminista que avanza en este tema. Como se aclara en el capítulo sobre *shrews*, su *Shakespeare. A Very Short Introduction* (1986) reproduce los conocimientos históricos de Shakespeare y los análisis formalistas de las obras que se encuentran en la crítica tradicional, por ejemplo, las explicaciones sobre el modo dialéctico de su drama (Elton en Muir, 1971) o su biografía (Burgess, 1972). Dedicó solo un capítulo denominado “Sociology”, a lo que se podría denominar estudios de género. En este capítulo idealiza su lectura de las heroínas de Shakespeare y su retrato del matrimonio. Al igual que Dash, concibe el amor como una noción transhistórica y trascendente al género,

Shakespeare no pensaba en la constancia como característica psicosexual aliada al masoquismo, sino más

vale como una manifestación terrenal del amor divino que va más allá del género (1986: 126).

Su referencia a T. S. Eliot demuestra la dificultad en esta generación de críticas para romper con el canon crítico androcéntrico,

Shakespeare sabía, lo que nosotros/as olvidamos, que el sentimiento es tan intelectual como el pensamiento. La suya es, como Eliot argumentaría, una sensibilidad intacta no-disociativa (1986: 139).

Es más, su análisis responde al marco teórico y metodológico de la Nueva Crítica. Irónicamente, al igual que T. S. Eliot, quien logró la ruptura modernista en su poesía y dramaturgia, pero representó la defensa de la Tradición como ideología en su crítica. Germaine Greer también es reconocida por su feminismo radical teórico, que no se observa en su crítica de Shakespeare. Gran defensora de la liberación sexual y de la afirmación de la diferencia sexual, controvertida en su vida pública, en este texto crítico Greer reproduce la ideología masculina de la sexualidad femenina, según la cual se ve a Crésida como una prostituta, se evalúa la castidad de las mujeres como constancia, y se afirma que Shakespeare presenta una visión cristiana del mundo.

Por otro lado, al comienzo de su obra, la crítica afirma que su estudio es objetivo, es decir, se opone a la visión epistemológica del feminismo, según la cual tal objetividad es una ilusión. Entra en diálogo con otras antecesoras al criticar las lecturas que afirman el feminismo de Shakespeare, con lo cual refuta las tesis de Dusinberre, Bamber y Dash. Ella misma demuestra que no existe tal objetividad en su producción cuando, por momentos, fuerza la lectura para defender a Shakespeare de un posible sexismo,

Él rechazó el estereotipo de la mujer pasiva, asexuada, indolente, y su concomitante inevitable, la convicción misógina de que todas las mujeres son en el fondo unas putas. (1985: 122)

De hecho, se nota la marcada tendencia en esta generación de críticas de reclutar a Shakespeare a la causa política feminista. En esta línea, cabe destacar la lectura de Linda Bamber, ya comentada en el capítulo sobre la “*shrew*”. La tesis sobre la que trabaja esta autora es claramente idealista, ya que lee una brecha insuperable entre las comedias y las tragedias: “En las comedias Shakespeare parece, si no un feminista, entonces al menos un hombre que toma la parte de la mujer [en el original, *who takes the woman’s part*]” (1982: 2). La autora se apoya en los escritos de Kate Millet (1970), quien introdujo el concepto de política sexual,

La crítica feminista contemporánea nació en 1970 con la publicación de *Políticas sexuales* de Kate Millet [...] la postura de Millet es hostil con los autores que ella interpreta; ella los encuentra culpables de machismo e invita nuestras respuestas de mayor enojo con sus obras (Bamber, 1981: 1).

De alguna manera, Bamber (1981) se pone en diálogo con esta pensadora, para defender a Shakespeare y afirmar, al igual que Dusinberre, que el autor inglés escapa el sexismo.

Por más que afirma que ella cree que la posibilidad de una lectura feminista está en el/la lector/a, no en el texto o el autor, esta afirmación en la cita, por otro lado, demuestra el énfasis de valor puesto en el autor. Esto podría explicarse por el mito de Shakespeare, el cual, en este contexto histórico, era difícil de deconstruir en el mundo académico. Por otro lado, la visión de Bamber del género literario (*genre*)

con respecto al género (*gender*) parece demostrar un resabio de propósito estructuralista, a saber, querer ver un patrón que explique la relación entre estas dos variables.

Es interesante señalar, además, que esta autora asocia lo femenino con Jung, vale decir, como arquetipo: una vez más, nos encontramos con una concepción esencialista de los géneros. A diferencia de Dusiñberre, ignora totalmente el contexto histórico y las expectativas de posibles significados están puestas en el autor,

Pero la poderosa misoginia en las tragedias es seguramente una señal de que Shakespeare está tratando aquí con relaciones de género desde un punto de vista masculino; y para algunas obras, como *La tempestad*, la perspectiva feminista es simplemente irrelevante. (1982: 4)

La importancia de esta crítica es, sin embargo, fundamental en tanto su hipótesis es contestataria, y alentó el diálogo y debate con muchos/as otros/as críticos/as de distintos enfoques en los años subsiguientes. Bamber, también, es un tótem femenino, que propició el eventual distanciamiento del esencialismo.

1.1. Dusiñberre, la primera crítica feminista de Shakespeare

La crítica de Dusiñberre (1975), *Shakespeare and the Nature of Women*, parodia en su título el bien conocido libro de Spenser, *Shakespeare and the Nature of Man* (1961), en el cual el autor explica la cosmovisión en la época de Shakespeare: según este último, la naturaleza era sinónimo de orden y reflejaba el poder divino, el cual, a su vez, se cristalizaba en el orden patriarcal. Se creía en una interrelación entre los órdenes político, natural y cósmico: caos en una de las

dimensiones implicaría desorden en las demás. Esta visión de la naturaleza se vería desafiada por las nuevas teorías y descubrimientos. Copérnico pondría en cuestionamiento el orden cósmico; Montaigne, el natural y, Maquiavelo el político.

Dusinberre sigue las estrategias de Spenser para interpretar al bardo, dado que se apoya en la ideología del contexto de producción, a saber del puritanismo. Sobre todo en relación a la igualdad de los sexos y los cambios en las políticas domésticas promovidos por dicha religión, para concluir que podría bien decirse que Shakespeare es feminista,

Shakespeare and the Nature of Women afirma que esta revisión del pensamiento tradicional acerca de las mujeres, junto con las actividades reales de las mujeres en la sociedad, no menos aquellas de Isabel misma en la manipulación de los roles de género, creó un fermento de preguntas nuevas que animó el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos, y merece el nombre de feminista. (Dusinberre, 1975:xx)

En el prefacio de donde proviene la cita anterior, Dusinberre reconoce que este libro fue escrito antes de la influencia de Foucault y los nuevos discursos teóricos. Responde a una etapa del feminismo ligada al racionalismo cartesiano, es decir, todavía no afectado por la deconstrucción. Se nota, principalmente, la influencia de *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft (1792), en el cual la autora acusaba a la literatura romántica, producida por varones, de representar a las mujeres de forma degradante,

Puedo ser acusada de ignorancia; aún así debo declarar lo que creo con firmeza: todos los escritores que

escribieron sobre el tema de la educación y los modales femeninos, desde Rousseau hasta Dr. Gregory, contribuyeron a representar a las mujeres como personajes más artificiales y débiles que los que hubieran sido de otro modo; y en consecuencia, miembros inútiles de la sociedad. (Wollstonecraft, 1792: 38)

La obra de Wollstonecraft constituye un importante antecedente de pensamiento feminista a pesar de que la lucha política se iniciaría un siglo más tarde. La autora aboga en su vindicación por la igualdad de los sexos, con respecto a la razón y a la moral,

De hecho, es una farsa llamar a cualquier ser virtuoso/a cuyas virtudes no resultan del ejercicio de su propia razón. Esta fue la opinión de Rousseau con respecto a los varones: lo extendiendo a las mujeres. (1792: 37, 38)

La autora defiende la educación de las mujeres y explica su necesidad, para que ellas puedan cumplir mejor su rol social y adquirir virtudes morales. Su texto se apoya en una visión del ser humano como animal racional: responde a las ideas del Iluminismo del siglo XVIII, según el cual es la razón la que distingue al ser humano de los demás animales. Es relevante señalar que el destinatario de esta vindicación es el ex obispo de Autun, M. Talleyrand Perigold. Esto puede explicar el carácter moralista, y cauto, por momentos, de su argumentación. También, es importante señalar que su interlocutor como hipotexto es Rousseau, cuya afirmación de la inferioridad del sexo femenino la autora pretende refutar.

La escritora comienza criticando el sistema patriarcal y denunciando que sumir a las mujeres en la ignorancia al definir las solo por su belleza y su coquetería perjudica a toda la

sociedad. Se piensa que el único objetivo y salvación de las mujeres es el matrimonio, pero al no estar dotadas de educación, constituyen seres infantiles no aptos para la educación de los/as niños/as. Refuta el argumento de que la educación haría a las mujeres más masculinas, afirmando que, por el contrario, esta independencia intelectual y moral, por la que clama, las convertiría en mejores madres y esposas,

Es vano esperar virtud de las mujeres hasta que estén, hasta cierto grado, independientes de los hombres; no, es esperar esa fortaleza del afecto natural, que las haría buenas esposas y madres. (Wollstonecraft, 1792: 321)

Al principio de su alegato, no se puede ignorar cierto tono conformista, a saber, la autora no afirma la igualdad de las mujeres en todos los ámbitos y aclara que las mujeres seguirán siendo inferiores en términos de fuerza física y, por ello, dependientes de los hombres. También, al comienzo, justifica la infidelidad de los hombres con la frivolidad y sensibilidad de las mujeres, no acompañadas de un desarrollo intelectual. No obstante, cuando avanza en su desarrollo, la autora sugiere el entrenamiento físico, para que las mujeres puedan desarrollar su fuerza en mayor grado. Adopta, en general, un tono más arriesgado para clamar por la igualdad de los derechos políticos,

Dejen a una nación ilustrada, entonces, probar qué efecto tendría la razón en traerlas de vuelta a la nación, a su deber; y permitiéndoles compartir las ventajas de la educación y el gobierno con el hombre, vean hasta qué punto ellas se vuelven mejores, al volverse más sabias y libres. (Wollstonecraft, 1792: 386)

La valiosa contribución de su vindicación consta, no solo en afirmar y reclamar que las mujeres tienen derecho al desarrollo intelectual y moral al igual que los hombres, sino también, en forma más implícita. La autora cuestiona las características culturales que se atribuyen a las mujeres, como el sentimentalismo, la búsqueda de la felicidad en el amor y un espíritu romántico. El texto en este sentido constituye un antecedente de la desnaturalización de los sexos. Se observa en todo momento un marcado binarismo en su pensamiento: la razón se opone a la sensibilidad. Es el desarrollo de la razón lo que dotará a las mujeres de virtudes morales y las hará más libres; la sensibilidad las esclaviza al hombre y las degrada.

Dusinberre y otras autoras de la primera crítica feminista de Shakespeare tomarán estos criterios, a saber, la igualdad en términos de la razón y la moral, y la individualidad asociada con la virtud, para resaltar la representación de los personajes femeninos en Shakespeare. Wollstonecraft es muy crítica de cierta literatura que representa a las mujeres como el sexo frívolo, que insta a la sensibilidad femenina y en la cual se las satiriza. En cierto modo, se puede leer la crítica de la primera generación como una defensa de Shakespeare en contra de esta posible acusación.

Dusinberre parece defender al autor, al sugerir que el teatro de Shakespeare representa un feminismo emergente producto del Humanismo. Y es más relevante aún notar cómo esta autora va a usar en su método de análisis los mismos criterios para analizar a las heroínas que los propuestos por Wollstonecraft para describir a una mujer emancipada, educada y virtuosa moralmente. A saber, esta crítica no se apoya en la condición histórica real de las mujeres, sino en el ideal perseguido y reclamado por su antecesora en la lucha por alcanzar el derecho político de las mujeres. Por ejemplo, la autora elogia a Desdémona por no reaccionar

ante la violencia de Otelo, ya que esto demuestra su pacifismo y, por ende, su superioridad moral.

Wollstonecraft critica la sensibilidad y los refinamientos femeninos a los que se instiga a las mujeres; las degrada moralmente a un estado prácticamente natural. De ahí que Dusiñberre enfatice tanto el rol de la razón; recurre a las referencias intertextuales con los escritos de Erasmo y Moro y al análisis textual de las obras para comprobar que las heroínas en Shakespeare eran pares intelectuales de los hombres: “Del choque de los dioses y los demonios emerge una nueva criatura: la mujer racional de los Humanistas” (Dusiñberre, 1975: 175).

Esta agudeza intelectual femenina se evidenciaría, especialmente, en la sátira a las mujeres que daría a las heroínas la oportunidad de responder con inteligencia y elocuencia a los ataques misóginos que se ejemplifican con las heroínas en las comedias. Wollstonecraft, a su vez, critica la sociedad en que las mujeres pierden su individualidad, mientras que a los hombres se los alienta a desarrollar una personalidad fuerte,

Un hombre virtuoso puede tener una constitución cólerica u optimista, ser alegre o serio, sin reprobación; ser firme hasta ser casi atropellador o débil sumiso, no tener voluntad u opinión propia; pero todas las mujeres tienen que ser niveladas, por la mansedumbre y la docilidad, a un carácter de suavidad complaciente y sumisión amable (1792: 212).

Es llamativo ver que Dusiñberre asevere que las heroínas en las obras de Shakespeare estaban dotadas de razón y de conciencia moral, lo cual les daría individualidad y por ende, mayor igualdad. Además, por ejemplo, la crítica cita a Wollstonecraft para apoyar su defensa de la androginia

como un ideal: “Mary Wollstonecraft argumenta que ‘el deseo de ser siempre mujeres, es la misma conciencia que degrada al sexo’” (1975: 225).

Esta supuesta mayor igualdad en los géneros se vería fundamentada por la conciencia moral promovida por el puritanismo: obedecer a Dios y seguir el bien implicaría aún desafiar al marido u otra figura patriarcal, como la autora ejemplifica a través de referencias a Emilia, Cordelia y demás personajes femeninos. Además, según Dusinger, los educadores humanistas verían como deseable la fortaleza intelectual de las mujeres, porque esto las prepararía para ser mejores madres. Así, se estaría deconstruyendo los opuestos binarios que asocian a la mujer con la pasión y al hombre con la razón.

Por otro lado, se podría afirmar que el análisis de Dusinger acerca del *cross-dressing* tiene ecos de la noción posterior de género de Butler de *performativity*: la autora habla de los géneros como máscaras, pero Dusinger demuestra una visión idealizada de la androginia,

Shakespeare creía que para un hombre poder ser más que un muchacho, como para una mujer ser más que una niña, lo masculino y lo femenino debían casarse en su espíritu (Dusinger, 1975: 291).

Ignora cuestiones de género, como el final supuestamente feliz de las comedias ante la transformación de la heroína, cuando deja el disfraz y se somete voluntariamente al régimen patriarcal; no se pregunta hasta qué punto en sus diálogos las heroínas no son meramente ventrílocuos que reproducen el discurso patriarcal y misógino. Es decir, se fragmenta el texto, se enfoca en lo que sirve a la lectura deseada y se circunscriben los significados que debilitan la tesis.

Con respecto a su marco teórico, entonces, Dusinger parece sostener la igualdad de géneros. Es decir, la obra de Shakespeare nos permitiría comprender que el género es un arte, una ilusión que se podría borrar. Se piensa en una esencia o valor subyacente que se oculta con el disfraz; el teatro permitiría contactar esta metafísica real de la subjetividad,

[Los dramaturgos] sostenían que toda la ropa es una forma de disfraz y que el disfraz teatral podría ser una revelación de la verdad acerca de los hombres y de las mujeres (1975: 232, 233).

No se llega a pensar en esta mascarada, como la definición de los géneros mismos, que es lo que más adelante Butler propone (1990); tampoco se sale de una metafísica cartesiana, por la cual el cuerpo se disocia de la razón. Cuando la autora propone aseveraciones que recuerdan la teoría posterior, como “La masculinidad es tanto una máscara como la femineidad” (1975: 244), su tono es, de hecho, más vale metafórico. Así como cuando habla de la monstruosidad del sujeto andrógino, y no se sustenta de una base teórica real. Su análisis parece, igualmente, enmarcarse en la distinción sexo-género de Gayle Rubin (1986). Es decir, Dusinger afirma el carácter cultural y ficticio de la masculinidad y femineidad, pero la diferencia sexual está naturalizada. A pesar de su enfoque histórico, no se da cuenta de la visión de los sexos en la época isabelina: su crítica es anterior a los estudios de Laqueur (1990).

Este supuesto de la igualdad de los géneros, visto en la afirmación que hace Dusinger entre el disfraz, como paragon de una femineidad más masculina y, por ende, más desarrollada, nos permite observar los problemas que surgen en el enfoque: la autora parecería afirmar que esta, sin

dicho componente masculino o andrógino, es incompleta o imperfecta. La autora es consciente del conflicto en el prefacio a la segunda edición; en donde menciona el desarrollo teórico posterior de lo que se entiende por “lo femenino”, y menciona a Luce Irigaray. Por otro lado, admite que el libro fue escrito con “su sangre menstrual” en un momento de su vida donde criaba a su hijo sin ayuda. Podríamos interpretar esto como una revisión de su tono idealista con respecto a la igualdad de géneros.

Se puede agregar que se observa cómo al hablar de androginia, Dusinger reproduce las ideas de Virginia Woolf (1929), a quien cita repetidas veces. Según Terry Eagleton, Woolf representa “el punto de partida para la crítica literaria feminista contemporánea” (1995: 135). La autora se refiere a los comentarios sobre la cualidad de androginia en el bardo como ideal de escritor/a,

Woolf describió “la mente de Shakespeare como el tipo de mente andrógina, masculina-femenina [...] Es una de las pruebas de la mente completamente desarrollada que no piensa en el sexo especialmente o separadamente [...] es fatal para cualquiera que escribe pensar en su sexo. Es fatal ser mujer u hombre, puro y simple; una/o debe ser femenino-masculino o masculino-femenino. (1975: 265)

Su insistencia sobre la individualidad independiente del género parece provenir de los escritos de esta autora inglesa. Es decir, la idea de androginia como perfección es propia del contexto de producción de esta crítica y corresponde al marco teórico que la crítica de los años noventa va a desmontar al dirimir entre género y sexualidad. Dusinger, también, refleja la interrelación del pensamiento feminista con el socialista emergente, puesto que la autora mezcla

la discusión del *cross-dressing* con sus comentarios sobre el vestuario como disfraz. Según la crítica, el actor demuestra la igualdad humana, lo cual también suena idealista, en cuanto se refiere a la distinción de clases. Se habla del actor como un “emblema de la igualdad del hombre debajo de la distinción de su atuendo” (1975: 237).

Dusinberre avanza puntos temáticos interesantes, que van a ser retomados por la crítica posterior. El amor cortés, por ejemplo, idealizaba a la mujer y la privaba de su individualidad. A su vez, la virginidad era el mayor valor de la dama, así como el del hombre era la valentía. Se creía que la incontinencia verbal reflejaba incontinencia sexual y promiscuidad. Shakespeare transgrede esta creencia al crear heroínas inocentes, quienes inician el juego de la seducción, dotadas de una voz que expresa con honestidad sus sentimientos. A nivel metodológico, la autora describe la concepción de lo femenino apoyándose en fuentes literarias y también secundarias, para explicar cómo Shakespeare trasciende y transgrede la ideología de la época.

Por otra parte, la autora, de alguna manera, anticipa el énfasis del análisis materialista posterior al demostrar que la visión patriarcal jerárquica de la familia debía ser cuidadosamente protegida. Al cuestionarse, se estaría desafiando toda la estructura política y económica, también, de orden jerárquico y patriarcal, en el cual las mujeres cumplían un rol determinado. “La unidad doméstica es un microcosmos del Estado, y la sumisión de las mujeres, un paradigma feliz de orden civil” (Dusinberre, 1975: 79). Según Dusinberre, el teatro isabelino estaría alejándose de la relación feudal entre padre e hija y se estaría acercando a una ideología más capitalista. O sea, sin contar con las herramientas discursivas posteriores, la escritora presenta una crítica al sistema patriarcal e intenta evitar el reductivismo de victimizar a las heroínas.

Esta crítica lee a Shakespeare, evidentemente, desde su contexto de recepción: la resistencia que adscribe a sus personajes es la lucha combativa de su movimiento académico. Asimismo, leemos los sentimientos de confraternidad de la época o “*women bonding*” en sus comentarios acerca de las mujeres en *Mucho ruido y pocas nueces* o *Como gustéis*: “Las mujeres poseen un encantador sentido de confederación con su propio sexo cuando están enamoradas, mientras que los hombres encuentran a otros hombres irritantes” (1975: 262).

A lo largo del libro puede verse cómo Dusiñberre, en gran parte, ha forzado el texto para adaptarlo a su proyecto feminista y escribe con un tono de inocencia ante la evidente reapropiación del texto. Su tono crítico radical se lee en las líneas finales, en donde señala la ironía que Shakespeare haya sabido retratar la igualdad de géneros, y que la crítica androcéntrica no quiera percibirlo,

Hablar acerca de las mujeres de Shakespeare es hablar acerca de sus hombres, porque él rehusó separar sus mundos físicamente, intelectualmente o espiritualmente. Mientras que en cualquier otro campo la comprensión del arte de Shakespeare crece, las reacciones a sus mujeres se reciclan continuamente porque los críticos están, aún, inmersos en preconceptos que Shakespeare descartó acerca de la naturaleza de las mujeres (1975: 308).

La lectura de Dusiñberre ha merecido, entonces, mayor detenimiento, no solo por ser el primer texto crítico feminista de Shakespeare, sino por la batalla que según la autora desencadenó su publicación. En el prefacio a la segunda edición, la escritora explica que fue producido desde el enojo, en un contexto en el cual las mujeres no tenían

lugar en la academia y se excluían las lecturas alternativas. También la autora se disculpa por la falta de complejidad discursiva y admite el debate teórico feminista posterior, el cual no se refleja en el libro. Se observa en este escrito cómo Dusiñberre se identifica como predecesora del camino de resistencia. Nuevamente, en el prefacio, ella cuestiona hasta qué punto la batalla se ganó o se perdió, lo cual es parte de la pregunta que nos compete en este trabajo y rasgo metacrítico de las generaciones críticas que la siguieron.

En este análisis, se ha leído la crítica de Dusiñberre a través de los trabajos de Mary Wollstonecraft y de Virginia Woolf. La obra de Simone de Beauvoir, analizada en la sección siguiente, también pudo haber jugado un rol importante en esta producción: el principio del derecho de las mujeres al acceso a la educación y la moral va a ser, además, retomado y desarrollado en el siglo XX por la pensadora francesa. Pero se ha querido demostrar principalmente en el análisis del caso cómo la concepción de la mujer en este texto responde a una visión cartesiana del individuo, en donde la individualidad se define por la razón y las cualidades morales dictadas por el entendimiento y la conciencia. Desde ese lugar se piensa la igualdad de géneros, lo cual resulta en una lectura idealista de Shakespeare. A su vez, es obvio el quiebre que esta autora hace con la crítica androcéntrica: su posicionamiento contestatario radical la coloca dentro de las “hijas desobedientes”, mencionadas por Braidotti: las feministas que tuvieron que romper con los mentores varones que las formaron.

1.2. La influencia de Beauvoir

Se observa cómo el marco teórico de las críticas de Shakespeare de la primera década está basado en el pensamiento de Simone de Beauvoir. Para empezar, la

generalización de lo que se entiende por mujeres es evidente en los escritos de la pensadora francesa, ya que ella habla de “la mujer”, “la niña”, “la madre”. Como se comentó en la sección del amor romántico en este trabajo, las variables metodológicas que se utilizan para afirmar que Shakespeare contribuye al proyecto feminista, a saber, la subjetividad, la propia soberanía, etcétera, son nociones que se explican en *El segundo sexo*, escrito en 1949.

Beauvoir reclama la subjetividad femenina y denuncia el devenir mujer, condenado a la mera inmanencia, “no se nace mujer: se llega a serlo” (1949: 207). El matrimonio, la maternidad y la falta de educación transforman a las mujeres en objetos pasivos y sumisos. La autora aboga por una moral existencialista y la emancipación, a través de asumir la propia libertad y trascendencia,

Todo sujeto se plantea concretamente a través de proyectos, como una trascendencia; no alcanza su libertad sino por medio de su perpetuo avance hacia otras libertades; no hay otra justificación de la existencia presente que su expansión hacia un porvenir infinitamente abierto. (Beauvoir, 1949: 30, 31).

La mujer debe ser capaz de soñar sus propios sueños, y no los de los hombres. A su vez, la autora se distancia del socialismo al plantear que la opresión de las mujeres no se puede afirmar simplemente a través de la lucha de clases y de la propiedad privada.

Vemos este concepto de subjetividad femenina en los escritos de Catherine Belsey, cuando afirma que ser sujeto significa poder expresarse y que, si bien en la época isabelina las mujeres no tenían voz, se ve cierta resistencia o inestabilidad en el sistema patriarcal,

Mientras que el sujeto autónomo del liberalismo se estaba formando, las mujeres no tenían ni un solo lugar estable desde el cual definirse como seres independientes. En este sentido eran y no eran sujetos (Belsey, 1985: 150).

Por otro lado, la postura ética de Beauvoir se puede leer en la crítica feminista de Shakespeare en las referencias a la conciencia moral, que menciona Dusinger (1975), y los comentarios sobre las virtudes de honestidad o sinceridad, en Dash (1981).

De hecho, la crítica en donde la voz de Beauvoir se trasluce de manera más clara es Irene Dash (1981). También se menciona a Mary Wollestonecraft y Kate Millet en *Women, Wedding and Power*, pero su lectura de la “autosoberanía” femenina y del amor, además de las múltiples citas explícitas a sus escritos, muestran claramente la influencia de la autora. Dash interpreta *Otelo* como una incapacidad de sostener un matrimonio transgresivo basado en el amor. Desdémón se apoya en su racionalidad y su sinceridad para resolver un conflicto, pero estos la atrapan. Dash cita a Beauvoir, entre otras autoras, para culpar a la institución del matrimonio por la tragedia, “su tragedia deriva de comparar los ideales premaritales con la realidad del matrimonio” (1981: 116).

Su análisis de *La doma de la fiera*, comentado en el capítulo de *shrews*, también se podría relacionar con las ideas de Beauvoir, quien parece defender cierto masoquismo en las mujeres, mientras sea consentido, correspondido, o responda a un deseo narcisista de abandono o fusión con el otro. La pensadora francesa interpreta el complejo de Electra, como este sometimiento al padre, el cual es sublimado en el deseo a un hombre,

Ya he dicho que lo que Freud llama “complejo de Electra” no es, como él pretende, un deseo sexual, sino una profunda abdicación del sujeto, que consiente hacerse objeto en la sumisión y adoración (Beauvoir, 1949: 226).

La autora adopta un tono de profunda compasión y respeto por aquella niña o mujer que desea abandonarse a un hombre en el amor. Se condena el matrimonio, que genera un pacto de obligación y deber sexual, y representa la muerte del erotismo femenino; para Beauvoir, el amor se basa en la libertad. En la última sección de su libro, la autora parece caer en la descripción de estereotipos, ya que se habla de “la enamorada”, “la masoquista”, “la narcisista”, y se explican estos patrones a través del discurso patriarcal. Vemos en Dash un tono de igual compasión cuando se explica por qué Desdémona acepta el trato abusivo de Otelo, sin protestar,

En cuanto llega a la terrible comprensión de que su marido es solo un hombre, ella retrocede. El pensamiento debe ser borrado, apartado. Para una mujer criada para pensar en el hombre como superior, el desplazamiento requiere demasiada energía psicológica. Antes de que completara su parlamento, Desdémona comienza a culparse –retrocediendo– volviéndose indulgente y arrepentida (Dash, 1981: 122).

Sin embargo, la crítica nota que esta actitud de perder su autosoberanía, es lo que marca su descenso. Es decir, se nota que, debido a la línea trazada por Beauvoir, no se victimiza o idealiza a la heroína, sino que se espera cierto compromiso ético con su propio ser.

El quiebre radical de la segunda ola del feminismo también se evidencia en la crítica de Dash en sus comentarios en oposición a los críticos varones, quienes dudan de la honestidad de Desdémona, desprecian a Cleopatra o a Paulina en *Cuento de invierno*. No se reconoce estas fuentes, y todavía no se escribe con la conciencia del rol del género en la lectura, pero se apunta al sexismo en la academia, “las mujeres fuertes y atractivas molestan a los críticos” (Dash, 1981: 249).

El foco en los personajes femeninos logra lecturas novedosas. En su análisis de las tetralogías, la autora comenta la falta de poder que caracteriza a las heroínas. Una vez más, se responsabiliza a la institución matrimonial por la denegación de este poder. Se observa, en *Ricardo III*, la falta de capacidad del protagonista de registrar la diferencia entre distintas mujeres: Isabel es mayor y por ende más astuta que Lady Ana. Ante la pregunta de por qué la joven viuda acepta casarse con su enemigo, a quien dice despreciar, y por qué Isabel, madre de los príncipes que el protagonista mandó a matar en la torre, es poco explícita en su respuesta cuando Ricardo pide la mano de su hija, Dash enfatiza la impotencia de las mujeres en la obra. La autora además compara el material histórico con la obra y realiza observaciones interesantes, por ejemplo, Margarita, la reina derrotada de la dinastía anterior, no había vuelto a Inglaterra en ese momento histórico, pero Shakespeare decide incluir este personaje para que cumpla el rol de Némesis: este personaje reprocha la muerte de los suyos, maldice a la casa York y anuncia su hundimiento. En la obra, se reafirma el poder de las mujeres en alianza en este rol profético o de lamento, “Shakespeare ofrece un vistazo tentativo de las mujeres apoyando a las mujeres, las mujeres confiando en mujeres, las mujeres aliándose –aún en la amargura– con mujeres” (Dash, 1981: 192).

Este significado se relaciona con el contexto feminista de la época, en el cual se abogaba por la idea de hermandad femenina. Los movimientos de “despertar de la conciencia” (“*conscience-raising*”) agrupaban a mujeres de distintos perfiles que buscaban fortalecerse en esta identificación (Sarachild, 1978). Es decir, el contexto de recepción es parte del significado que se encuentra en esta lectura. Dash suena bastante realista, por otro lado, cuando aclara que lo que salva a Isabel de la desgracia de ver a su hija casada con el asesino de sus hijos es la derrota de Ricardo en Hastings al final de la obra.

Esta tendencia a los vínculos entre mujeres en confraternidad y aún al separatismo, ya es posterior a Beauvoir: la pensadora francesa creía en una posible convivencia más sana entre los dos sexos, basada en la libertad y en el respeto,

Entre dos adversarios que se afrontan en su pura libertad, podría establecerse fácilmente un acuerdo: tanto más cuanto que esa guerra no beneficia a nadie; sin embargo, la complejidad de todo este asunto proviene de que cada uno de los campos es cómplice de su enemigo. La mujer persigue un sueño de dimisión; el hombre, un sueño de enajenación; la inautenticidad no es rentable: cada cual culpa al otro de la desgracia que se ha buscado al ceder a las tentaciones de lo fácil; lo que el hombre y la mujer odian el uno en el otro es el clamoroso fracaso de su propia mala fe y de su cobardía (Beauvoir, 1949: 713).

Si bien se simplifica la problemática a una simple ética y libertad individual, se muestra el camino de profundizar en la propia subjetividad y se cuestiona la apropiación del discurso patriarcal. La trascendencia, entonces,

parece ser el resultado de una previa inmanencia. No puedo amar al otro en libertad, si no soy dueña de mí misma. Pero como sujeto político y social, los pequeños devenires internos se inscriben en una necesaria libertad y equidad social. El distanciamiento posterior de la crítica del pensamiento de Beauvoir se basa en su adhesión a la distinción género-sexo, según el cual el sexo es biológico y dado, y el género cultural. Braidotti acusa a Beauvoir de constructivista (1997), pero cuando se lee *El segundo Sexo* se observa que la teoría y la crítica social están ineludiblemente ancladas en el cuerpo femenino y, si bien Beauvoir parece renegar de la sangre menstrual, de la lactancia, y de los demás procesos hormonales en la vida de una mujer, ya que, según la autora, la someten y determinan cierto psiquismo, no se escapa en utopías fuera del cuerpo, sino que se trata de pensar en herramientas para trascenderlo. Beauvoir reniega de la inmanencia: en este sentido, pertenece a una metafísica anterior, pero su claridad de pensamiento, su crítica social y su visión comprensiva marcaron el camino de las primeras críticas feministas de manera positiva.

1.3 . El énfasis en el psicoanálisis

Braidotti (1991) comenta la tendencia de unir la filosofía con el psicoanálisis, alentado por la rama francesa lacaniana. La autora critica este enfoque, ya que vuelve el contexto psicoanalítico en un ámbito apolítico y ahistórico. En referencia a Castel, Braidotti afirma,

La dimensión socio-política estaría deliberadamente evacuada de un dominio “puramente” analítico y, sobre la base de esta distinción entre el contexto social y la escena fantasmática de análisis, el privilegio de la

extra-territorialidad sería reiterado. El análisis sería, en síntesis, algo así como un no-espacio, un otro lugar más allá de las normas existentes en el contexto social.

Si, por otro lado, esto privilegia la práctica clínica, también priva al psicoanálisis de la posibilidad de una política real. (1997: 34).

Se utiliza entonces el análisis que Braidotti realiza del rol del psicoanálisis en la filosofía, para observar el mismo proceso de ahistorización y reduccionismo, a la lectura de subjetividad en la crítica literaria feminista de 1975-1990. Las autoras con un enfoque claramente psicoanalítico, a saber, Coppélia Kahn, Elaine Showalter, Julia Kristeva y Jacqueline Rose, parecen ignorar el contexto histórico: esto se debe al marco teórico en el que escriben. Braidotti explica esta etapa de la filosofía y la inscribe en la evolución posterior al psicoanálisis, según la crítica de Foucault, “Es por esta tendencia, la cual será reformulada más adelante en la noción de ‘biopoder’, que Foucault confronta el discurso psicoanalítico una vez más. (1997: 38)

Por otro lado, Jacqueline Rose y Julia Kristeva merecen una mención aparte, porque son pensadoras que usan el texto de Shakespeare para desarrollar teoría; no son meramente críticas literarias de Shakespeare. El análisis de *Hamlet* y de *Medida por medida* de Rose (analizado en este trabajo en el capítulo sobre las madres malvadas) constituye “un ensayo fundamental”, como explica Jardine (1996): Rose saca a Gertrudis de su papel de culpa e inicia las lecturas que la ven como un símbolo de lo femenino. Pero, además, la autora está haciendo una crítica al psicoanálisis y a la crítica androcéntrica en general, las cuales interpretan el exceso en la lengua como lo femenino,

La falla en una mujer, ya sea estética o moral, es siempre más fácil de señalar que la falla en el lenguaje y en la subjetividad misma. Si tratamos de leer a Shakespeare desde el punto de vista de lo segundo, sin embargo, sería posible sacar el peso de la prueba de la mujer, de quien, por tanto tiempo hasta ahora, se esperó que asuma la responsabilidad y que cargue con el peso excedente (Rose en Drakakis, 1985: 118).

Su claro tono metacrítico responde al propósito de su investigación, más que a una estrategia metodológica típica de la crítica feminista de la época. Es decir, a pesar de que este caso es una excepción en el corpus, no llega a refutar la hipótesis de este trabajo, porque el objeto de estudio de Rose parece ser más la subjetividad y la lengua que el texto literario. Esto plantea un interrogante interesante en esta investigación acerca de la selección de los textos a analizar: no es solo la filosofía que se mimetiza con el psicoanálisis, como explica Braidotti, sino también la crítica literaria. Se considera la recepción del trabajo en épocas posteriores como criterio válido de inclusión en este estudio: independientemente de la meta de la autora, su lectura fue interpretada y citada como crítica de Shakespeare por las lectoras feministas de su época.

Un caso similar y aún más marcado es el de Julia Kristeva, quien analiza *Romeo y Julieta* dentro de un recorrido por la historia de la subjetividad a través de la literatura canónica. Su discurso, más técnico y menos metacrítico que el de Rose, también representa un ejemplo de esta tendencia progresiva de la época de mezclar la crítica literaria con otros campos del saber. Es más, se podría decir que el estilo de Kristeva se aproxima a la *écriture féminine*, una forma creativa que excede la lógica y normativa del estilo académico tradicional, por ejemplo,

Pierde tu identidad simbólica, para que, a partir de tu amado cuerpo fragmentado, me haga entera, toda, una: ¡que haga de mí misma y solo de mí una pareja! Pero Julieta se engaña, pues el nombre de su amante no es indiferente al desencadenamiento de su pasión, sino que por el contrario, la determina (1987: 189).

Es decir, en esta cita de su trabajo sobre el amor romántico se entremezcla el estilo directo libre con la interpretación. Se percibe, además, que la autora se mueve en un plano más teórico psicoanalítico que el del análisis textual. Las generalizaciones sobre el amor, la muerte y el narcisismo responden al estilo de esta década, como vimos en Dash, Belsey y las demás autoras, pero en Kristeva notamos que se construye teoría: la autora no está hablando sobre Julieta en la obra, sino sobre el/la enamorada/o.

En referencia al ensayo, es relevante la crítica de Braidotti a esta pensadora quien cuestiona su condición de feminista y la denomina “obediente hija lacaniana”. Es decir, se observa que Kristeva es una excepción en la línea de pensadoras feministas que necesitaron romper radicalmente con los maestros que la precedieron. Su teoría, sin embargo, es relevante para el proyecto feminista, se la cita en la crítica de Callaghan, por ejemplo, por haber avanzado la tesis de lo semiótico como sitio glorificado de lo materno y lo femenino. Este pensamiento busca trascender el complejo de Edipo y el rechazo de la madre pero a su vez la deja atrapada en el mismo, ya que Kristeva adhiere a lo simbólico como garantía de orden psíquico. No se decidió incluir a esta escritora dentro del marco teórico de este trabajo, sino como lectura a analizar, porque se adhiere a la crítica de Braidotti: esta mistificación de lo femenino en la etapa pre-edípica ignora la experiencia real de las mujeres y su posible agencia. No obstante, se reconoce

que esta teoría constituye un intento interesante de escapar la edipización de la cultura. Según Jacqueline Rose (en Braidotti),

La fuerza de la posición de Kristeva para Rose es que ella expresa el problema de lo psíquico y político con exactitud, al preguntarse: ¿es el repudio de la madre por tener el poder de la vida y la muerte la precondición del orden cultural, como dirían las feministas radicales, o es la relación preedípica con la madre la base inconsciente de este repudio? ¿Cómo interactúan lo psíquico y lo socio-cultural sobre este asunto espinoso de negar la madre? (Braidotti, 1997: 236, 237).

Esta dicotomía entre lo psíquico y lo social se puede ver en el ensayo mismo: Kristeva explica que, en el amor que encontramos en Romeo y Julieta, se ve la imposibilidad de unir el Ideal con el Superyo. Es decir, se busca la fusión con ese padre o madre Ideal, pero la Ley tiránica es la muerte del amor y, por ende, se recurre al secreto, a lo prohibido, a quebrantar la ley, o a la sombra, para evitar esa muerte del amor,

¿Y si [...] la esencia misma de la relación amorosa residiera en el mantenimiento de esa necesidad del Ideal y de su distanciamiento respecto del Superyo? (1985: 186).

Kristeva, por este motivo, al igual que Beauvoir, critica la institución matrimonial, pero con un análisis que resulta ser más profundo nutrido en el psicoanálisis. Se observa, en su lectura, cómo la autora ensalza esta etapa pre-edípica, en la que el sujeto añora la unión con la madre (acá denominada con el término freudiano “el Ideal”)

pero, por otro lado, queda atrapada en el relato edípico y la necesidad de lo simbólico. Braidotti señala el comentario de Silverman al respecto (en Braidotti, 1995): esta es una “fantasía regresiva”, “muy reductiva y fantasmática, que no le hace justicia al rol que la madre juega en la vida psíquica” (Braidotti, 1995: 236). En este sentido, Kristeva corresponde a la crítica feminista psicoanalítica de la época, la cual ignora el contexto social y político, y las prácticas discursivas que generan la formación de la subjetividad. El significado que encuentra constituye, entonces, un recorte desde la teoría freudiana.

De hecho, los avances teóricos preceden las lecturas feministas psicoanalíticas: recién cuando Irigaray produce su crítica a Lacan y a Freud, y sostiene que es la mirada falocéntrica la que sostiene esa lectura de lo femenino, Rose y luego Showalter, pueden leer a Gertrudis y a Ofelia, respectivamente, desde una lectura revisionista. La influencia de Irigaray es definitiva, no solo desde lo teórico, sino también desde lo metodológico: la teoría sobre lo femenino, asociado a lo fluido, le sirve a Showalter de marco teórico para analizar la relación entre Ofelia y el agua. A su vez, es relevante señalar que cada crítica mencionada se enfoca en un personaje femenino diferente para decir lo mismo: lo femenino es lo excluido, el silencio, tanto en Ofelia, como en la reina madre.

Showalter, en su análisis de la prometida del joven Hamlet, se pone en diálogo con Lacan y se apoya en Irigaray, lo cual se revela en su crítica de ver el personaje femenino como *ser* el falo, y definirse en términos del protagonista. Sus estrategias interpretativas se basan en la teoría de Irigaray, a saber, lo femenino como fluido, pero decide enfocarse en las representaciones de Ofelia en la pintura, la fotografía y la narrativa en distintos contextos de recepción. La crítica afirma que su lectura combina el

marco teórico americano con el pensamiento feminista francés acerca de lo “femenino”.

La primera influencia mencionada se plasma en el análisis histórico de la representación del personaje en el arte y su relación con la institución psiquiátrica. Su discurso no parece haber sido afectado, todavía, por la teoría de Foucault (*La historia de la locura*, 1964), aunque sus conclusiones sobre la representación de la locura y la sexualidad femenina en el discurso psiquiátrico de distintas épocas, por ejemplo, la victoriana, le dan un carácter avanzado para su contexto de producción, “las ilustraciones de Ofelia jugaron un papel importante en las construcciones teóricas de la locura femenina” (Showalter, en Parker y Hartman, 1985: 79). De hecho, sin contar con los elementos teóricos que Foucault le proveería, el contenido y la metodología están anticipando este tipo de análisis. Showalter aclara que Ofelia, después de los años sesenta, se asocia con la esquizofrenia en vez de la histeria,

En parte, porque la mujer esquizofrénica se transformó en el ícono cultural de la feminidad dual en la mitad del siglo veinte como la erotomaniaca lo era en el diecisiete y la histérica, en el diecinueve. (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 90)

Es interesante señalar que Showalter parte de una crítica de la interpretación lacaniana de Ofelia, y busca la identidad del personaje en un nivel metacrítico al analizar cómo los distintos contextos de recepción la representaron, según los discursos sobre la sexualidad femenina y la locura. Es novedoso también su uso de fuentes históricas sobre las fotografías tomadas por psiquiatras en los manicomios y la yuxtaposición con el análisis de las representaciones teatrales en distintos períodos. Esto revela una perspectiva

más centrada en lo que, en una época posterior, se llamaría “estudios culturales” (Pope, 1998). Showalter aboga por la contextualización interdisciplinaria y la aplica en su propia selección de fuentes. Sus resultados muestran cómo la subjetividad de la joven heroína fue construida a través de las diversas prácticas discursivas y materiales sobre el cuerpo de las mujeres internadas.

Se podría afirmar que su metodología anticipa la crítica materialista posmoderna posterior, a pesar de su tono esencialista, en ocasiones. Por ejemplo,

Mientras que para Hamlet la locura es metafísica, unida a la cultura, para Ofelia es un producto del cuerpo femenino y de la naturaleza femenina, quizá la forma más pura de esa naturaleza (Showalter en Parker y Hartman, 1985: 80).

Showalter no cuenta con las herramientas discursivas y metodológicas y, su enfoque ignora, entonces, las fuerzas materiales históricas económicas y políticas que hacen a esa construcción de la locura femenina. La autora menciona a los psiquiatras que disponían de esos cuerpos femeninos para sus representaciones, pero no desarrolla cómo esos sujetos son parte de un sistema que permite la operación del poder. Su conclusión, sin embargo, constituye una revelación que servirá de base para avanzar la nueva crítica.

Si bien Showalter y Kristeva adoptan un enfoque psicoanalítico más complejo a nivel teórico, se podría decir que no escapan de la visión lacaniana de la subjetividad femenina. Kristeva no se lo propone; Showalter intenta criticar la mirada lacaniana de lo femenino como ausencia y logra afirmar que Ofelia obtiene su individualidad en la historia de sus representaciones, y las interpretaciones de la locura, con lo cual se sigue dentro de un marco falocéntrico.

Dos críticas anteriores que representan más claramente este fracaso de romper con los maestros de las metanarrativas, son las de Adelman y Kahn, quienes además muestran claros vestigios de un análisis textual formalista. Demás está decir que, dado su contexto de producción, los avances son significativos: estas lectoras se permiten leer como mujeres, ponerse en diálogo con Freud y Lacan, enfocarse en los personajes femeninos y buscar lecturas alternativas que hablen de lo femenino, acontecimientos que fueron pasos necesarios para las generaciones siguientes.

Es relevante, además, en lo que al análisis del marco metodológico se refiere, el diálogo que se establece entre estas primeras críticas y cómo los nuevos significados surgen a partir del mismo, Kahn admite la deuda con Janet Adelman, al escribir sobre la defensa agresiva fálica en *Corionalo* (Kahn, 1981: 154). Adelman, en su siguiente ensayo sobre *Macbeth*, sigue el análisis de la obra de Kahn, según el cual la violencia representa evitar lo femenino, pero lo sustenta con mayor cantidad de datos históricos. Por ejemplo, analiza las diferencias entre las creencias acerca de las brujas en el continente y en Inglaterra, y destaca que, en este país, estas eran menos malévolas. Estos datos la llevan a concluir que las brujas en *Macbeth* son menos temerarias que Lady Macbeth. El resto del análisis de Adelman está apoyado principalmente en lo textual, con lo cual se observa el peso de los resabios de la Nueva Crítica en esta generación.

Asimismo, tanto Kahn como Adelman, esencializan lo femenino y lo masculino. Por momentos asocian lo femenino con ciertas cualidades ligadas a los sentimientos, la vulnerabilidad o la inacción, lo cual es cuestionable, y parece reproducir los binarismos del discurso patriarcal. Cuando definen la masculinidad, la asocian con la ferocidad o la violencia, pero se vuelcan a interpretaciones más

psicológicas para explicar cómo el exceso de agresión no significa mayor masculinidad.

En términos generales, se nota que se busca salir de parámetros éticos o de juicios de valor, pero tampoco se discute el rol del propio posicionamiento en esta mirada, es decir, se investiga con una aparente carencia de ideología. Por ejemplo, cuando Kahn contrasta la femineidad forzada de Virgilia y la masculinidad de Volumnia a través de su hijo, los parámetros según los cuales se utilizan estos términos son poco claros,

Volumnia codicia [las heridas, la muerte] como las señales y los sellos de honor que hacen de su hijo un hombre, y de ella, un hombre, en efecto, a través de él. Coriolano, en sí mismo, no existe para ella; él es solo un medio para que ella realice su propio ego idealizado masculino, un arma que ella fabrica para su propio triunfo. Virgilia, por otro lado, es la metáfora que camina del otro ser de su esposo, no reconocido, no desarrollado y con dificultad para expresarse: puro amor y vulnerabilidad extrema. En la polaridad sexual extrema de Roma, todo lo que ella es debe permanecer femenino, escindido de lo que es masculino (1981: 157).

Es relevante observar, en este punto, que Kahn retomará esta obra una década siguiente y complejizará su análisis, a partir de un enfoque desde las prácticas discursivas, a saber, cómo se construye la maternidad y la cultura de la guerra en esta Roma anglicizada. En primera instancia, la crítica avanza su lectura de Volumnia como narcisista que sustituye su ausencia de falo, a través de su hijo Coriolano y, de esta manera, lo priva de un ser independiente.

Esta autora, también, posee un claro tono idealista cuando introduce su proyecto de leer a Shakespeare desde la teoría del narcisismo freudiano,

Shakespeare y Freud tratan con el mismo tema: los sentimientos expresados y ocultos en el corazón humano. Ambos son psicólogos [...] En este libro mi intención es usar la teoría psicoanalítica para comprender la concepción de la identidad en Shakespeare (1981: 1, 2).

Como se menciona en Holderness (en Kamps, 1991), el enfoque de Kahn es más psicológico que histórico y, de hecho, se concentra en la identidad masculina, ya que explora lo femenino como amenaza para el sujeto narcisista. En las propias palabras de la autora,

Exploraré el uso que Shakespeare hace de Ovidio para retratar el narcisismo como una defensa masculina contra el temor a la mujer y a la mujer como una presencia maternal arrolladora percibida por un joven no completamente separado de esa presencia (1981: 23).

El análisis de las tragedias históricas, aunque basado en el vínculo padre-hijo, no deja de ser un análisis de personaje formalista, alrededor del tema de la lealtad. Cuando se usan términos psicoanalíticos, el tono asertivo confiere el efecto de que se está dando un diagnóstico psicológico de los personajes cuando la cantidad de evidencia del texto hace cuestionable la validez de esta operatoria, por ejemplo,

Aunque Ricardo III es agresivo, astuto y cruel, mientras que el otro Ricardo es pasivo, ingenuo e impotente, ambos son narcisistas, incapaces de formar o sostener

vínculos con otro/as; ellos están básicamente solos con ellos mismos (1981: 66, 67).

Cuando Kahn menciona el homoerotismo entre dos personajes masculinos, se infiere la teoría freudiana acerca de la homosexualidad como una forma de narcisismo. La autora la retrata con un tono positivo, pero un enfoque *queer* revisionista de esta crítica deconstruiría esta interpretación,

El amor y la confianza no tienen lugar en la corte; es solo en la batalla que las amistades entre hombres pueden florecer aún hasta la muerte, como sucede entre York y Suffolk. Su escena de muerte dual (IV, vi) es un cameo grabado con detalle de pathos homoerótico marcial: York besando las heridas y los labios de Suffolk e imaginándose sus almas volando al cielo juntos, un fundirse completo de un hombre con otro, como en la escena de muerte de Talbot. Se asemeja a aquel episodio en evocar el deseo de la unidad pacífica dual de madre e hijo, una unidad basada en la semejanza, antes de que el ser se diferencie de otro o lo masculino de lo femenino, y contrasta claramente con las infrecuentes, peligrosas y desequilibradas relaciones con las mujeres en las piezas históricas (1981: 80).

De hecho, la idealización del amor que perdura en la interpretación de los finales trágicos parece ser un elemento común de esta crítica de 1975-1990. Kahn se apoya en herramientas del psicoanálisis para distanciarse de la crítica tradicional, pero vuelve, en última instancia, a hablar de valores trascendentales: “el valor supremo del amor y de los vínculos humanos” (1981: 42); para la autora, los villanos son individualistas solitarios que odian el amor y denigran a las mujeres. Se asocia la salud psíquica con un vínculo

amoroso sano con el sexo opuesto: el sujeto supera su narcisismo, enfrenta sus temores a lo femenino y materno y se une a su mujer.

Por momentos, puede surgir la pregunta de por qué este texto mereció ser calificado como crítica feminista, si el énfasis está puesto en lo masculino y en un enfoque psicoanalítico. De hecho, el peso de lo freudiano parece mayor que su intencionalidad política, ya que, por ejemplo, cuando comenta sobre la violencia de género expresada en los feminicidios o violaciones de mujeres durante las guerras, en *La Henriada*, la autora los describe con imparcialidad,

Las analogías entre asediar una ciudad amurallada y la violación afloran cuando Enrique urge a cada hombre a transformarse, de hecho, en un ariete o un falo erecto [...] hasta el cortejo de Enrique a Catalina, el amor se siente solo entre hombres como una forma de fusión completa pregenital, y la sexualidad toma la forma de la violencia colectiva de los hombres contra las mujeres (Kahn, 1981: 80, 81).

Sin embargo, a pesar de que Kahn no logra distanciarse de la crítica freudiana y sus criterios suenan cuestionables, desde la conciencia ética del feminismo posmoderno, es necesario reivindicar que su intención es criticar la misoginia, alertar sobre los males del miedo a lo femenino y señalar el camino de armonía de unión heterosexual.

Esta autora menciona la audiencia en la época isabelina, cuando analiza en *La doma de la fiera* la comparación de Cata con un halcón, al que se doma, pero su comentario parece no estar basado más que en una impresión. Además, no objeta la interpretación de Tillyard, por lo cual nos preguntamos hasta qué punto es una lectura alternativa o revisionista en esta instancia,

La metáfora del animal nos ofende y yo sugeriría que tenía la intención de ofender a la audiencia de Shakespeare, a pesar de su respeto por la cetrería como arte y esa reverencia por la gran cadena del ser enfatizada por E. M. Tillyard (1981: 111).

Esta crítica, en numerosas ocasiones, vislumbra cómo los vínculos homosociales subyacen al patriarcado y a la heterosexualidad normativa y, en este sentido, anticipa el análisis feminista de Gayle Rubin (1986), quien retoma el estudio de Lévi-Strauss (1969) acerca del tráfico de mujeres y describe cómo el tabú de la homosexualidad acompaña necesariamente al del incesto. Kahn señala,

Los cuernos [*cuckoldry*], como la violación es, de este modo, un asunto entre hombres más que entre los hombres y las mujeres o los maridos y las esposas, aunque los hombres culpen a las mujeres por traicionarlos (1981: 150).

En conclusión, la primera crítica feminista logra establecerse como lectura del texto desde lo femenino. Se permite romper con la crítica androcéntrica y cuestionar a los “padres psicoanalíticos”. Si bien el análisis formalista se vislumbra como trasfondo metodológico, se alcanza un nivel metacrítico sin llegar a tener conciencia de esta operatoria y, simplemente, como resultado del propósito de ruptura con la teoría masculina. Las autoras sin un marco teórico psicoanalítico o neohistoricista en particular, a saber, Dash, Dusinger, Belsey, Greer, Bamber y French, se apoyan en el marco teórico de las primeras pensadoras feministas: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Kate Millet, y Mary Wollstonecraft. Las críticas que se les pueden adjudicar de esencialista son problemas que ya se revelan en estas

pensadoras, también, debido a que no se había planteado aún el interrogante teórico sobre la diferencia sexual. Si bien Beauvoir cuestiona la concepción de género, la intención de estas pensadoras era lograr la igualdad de género y combatir el sexismo, pero todavía se apoyaban en el racionalismo cartesiano. Se podría decir que estas autoras corresponden a las primeras etapas de la investigación feminista, delimitadas por Kate Simpson (en Braidotti, 1997), en las cuales se lograron, principalmente, una crítica al sexismo y la reconstrucción del saber a través de variables diferentes. Estas críticas no han sido todavía influenciadas por Foucault y, por ejemplo, su análisis de los discursos acerca de la moral y la razón en el siglo XVII, según los cuales el Estado administraba el poder (Foucault, 1961). Es decir, todavía sus lecturas denotan la adhesión a la metafísica idealista y racionalista.

Se observa además el peso que adquiere a lo largo de esta década un enfoque neohistoricista y psicoanalítico. Es decir, desde sus orígenes, las lecturas feministas tuvieron este carácter ecléctico. A partir de la teoría de Irigaray, la crítica resultará más original en distanciarse del psicoanálisis y utilizar nuevos procedimientos metodológicos para pensar lo femenino a partir de su rol en la ausencia o la conexión con los fluidos. Este rasgo epistemológico, que tuvo la investigación feminista de revisar el avance científico y de unir distintas disciplinas, se relaciona directamente con el origen de la crisis del racionalismo. Según Braidotti,

La misma noción de “crisis” debe ser entendida como una expansión del campo de la filosofía a otras preocupaciones nuevas extra-filosóficas. A menos que se entienda en este sentido, hay un riesgo de definir la crisis de una manera ahistórica, o peor aún, ideológica (1997: 3).

Esta descripción se puede observar en el desarrollo de la crítica de Shakespeare también porque, si bien muchas autoras aún reproducían nociones de la subjetividad, según el modelo cartesiano, al adoptar enfoques psicoanalíticos o neohistoricistas y alejarse de los procedimientos metodológicos formalistas, se va dejando gradualmente estos vestigios de racionalismo residuales y se va abriendo camino a las estrategias de la segunda generación.

Braidotti marca el comienzo del giro epistemológico en la teoría de Foucault y de Deleuze,

Me parece que los proyectos respectivos de Foucault y de Deleuze de la crítica de las ciencias humanas sentaron las bases para una epistemología radical donde los cruces de los límites disciplinarios es la metodología. El método arqueológico o genealógico es una teoría de transdisciplinarietà (1997: 127).

Agregamos, según la hipótesis de nuestro trabajo, la influencia de Butler y de Sedgwick, como antecedentes teóricos de la teoría *Queer*. La diferencia más notable, entre la crítica de 1975-1990 y la de la década siguiente, es lo que se entiende por mujeres: mientras la primera generación habla de “la mujer”, es decir, se esencializa lo femenino¹, ya en la siguiente década las críticas historizan el grupo de mujeres, gracias a la influencia del neohistoricismo y la conciencia acerca de las prácticas discursivas alrededor del texto. Es decir, la noción de subjetividad femenina se problematiza y se concibe a los personajes, ya no como unidades psíquicas, sino como artefactos ficticios.

1 Cabe señalar aquí que el idioma inglés previene el uso del singular “la mujer”, que sería traducido por el plural “women”. Sin embargo, notamos que en estas críticas se está queriendo aludir a una esencia de la mujer, visto además en las referencias en las que el singular es posible: “the masculine woman” “for a woman”, etc.

2. La era posestructuralista: 1990-2000

2.1 El feminismo materialista

En la década de los años noventa, se critica y se evita el feminismo liberal que se refleja en varias escritoras de la primera generación de críticas de Shakespeare. Ya introducido en 1985 en la antología de Dollimore y Sinfield, *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, el materialismo cultural se vuelve marco teórico dominante. La literatura se fusiona con la historia, y los/as investigadores/as escriben con la conciencia de que están reconstruyendo el texto; el autor ya no se considera más la fuente de significado, sino son las prácticas sociales materiales que producen el texto,

Un feminismo materialista, más que simplemente cooptar o dar a Shakespeare por perdido, sigue las construcciones inestables de, por ejemplo, el género y el patriarcado de vuelta a las contradicciones de su momento histórico. Solo de ese modo la autoridad del bardo patriarcal puede ser comprendida y efectivamente desafiada (Dollimore y Sinfield, 1985: 11).

Un caso interesante para analizar dentro de este enfoque es el de Lisa Jardine, quien ya había escrito *Still Harping on Daughters* en 1983, desde una perspectiva feminista marxista. Su perfil de historiadora más que de crítica literaria la marca como una excepción en la década anterior. Por más que se evidencia la evolución en el discurso y en el enfoque histórico de la investigadora, en su primer texto, la autora ya se había encargado de desencializar, especialmente, la lectura de Juliet Dusinberre. Por ejemplo, esta crítica señalaba que la educación humanista de las mujeres en la época de

Shakespeare sirvió para su emancipación; Jardine prueba mediante uso de fuentes primarias históricas y textos literarios la ambivalencia en este mensaje patriarcal: se buscaba que las damas fueran cultivadas pero, a su vez, sumisas. Es decir, ese conocimiento no las dotaba de autoridad. En la introducción de su primera obra, la autora declara,

Trato de sugerir posibilidades alternativas (correctivas) para leer las relaciones entre las condiciones sociales reales y las representaciones literarias (Jardine, 1983: 7).

En este sentido, su enfoque interdisciplinario ya la hacía una avanzada en la época anterior. El uso de la palabra “correctiva”, tímidamente puesta entre paréntesis, por otro lado, nos hace pensar que la autora en este momento todavía está pensando en un significado único del texto literario o, en todo caso, en significados inaceptables en tanto ahistóricos.

A diferencia de su trabajo anterior, en *Reading Shakespeare Historically*, Jardine (1996) concibe la historia desde una perspectiva más materialista: busca recuperar las prácticas sociales, que hacen al significado en el texto y que hablan de la subjetividad femenina más allá de toda objetivización. Por ejemplo, la difamación como evento social en *Otelo* y la legitimidad de un segundo matrimonio en *Hamlet*,

En la historia, la agencia es una dinámica en relación a las mujeres y a los hombres (ambos las mujeres y los hombres han actuado, han sido afectados). Es esta *agencia* [énfasis de la autora] histórica, que me interesa recuperar, tanto en la teoría como en la práctica (1996: 21).

Con respecto a los casos de difamación, la autora analiza una fuente histórica acerca de la reina Isabel, y observa que el texto priva al monarca de subjetividad y de agencia, dado que presenta la mirada masculina como objetiva. Esta metodología se explica desde una intencionalidad política: Jardine revela que desea restaurar la agencia a los grupos marginados, como las mujeres, y los hombres no parte de la elite.

Es interesante ver que esta crítica maneja ambas variables en su análisis, tanto el contexto de producción de la obra como diferentes contextos de recepción. Su propio contexto de producción genera a su vez su análisis, y la autora muestra ser consciente de este procedimiento,

La lucha conceptual entre el género y la nacionalidad en *Enrique V* no formó parte de mi propio diálogo con la obra hasta la desintegración de la ex Yugoslavia y las tragedias personales de los jóvenes bosnios que entraron en mi clase me forzaron a ello (1996: 148).

De hecho, Jardine admite que su práctica docente enriquece sus lecturas y garantiza una comprensión cabal de los significados que encuentra.

En su análisis de *Enrique V*, la autora se cuestiona el rol del texto en su contexto de recepción, hasta qué punto este significado se aparta del original, y las causas y consecuencias políticas de esta reapropiación. Reflexiona sobre las líneas “Vergüenza, eterna vergüenza” pronunciadas por el duque de Borbón. Observa que en ocasiones se utiliza la obra de Shakespeare sin considerar las implicancias, de acuerdo al contexto de la cita. En este caso, la autora piensa que la referencia no es la mejor elección hecha por el *International Herald Tribune* para referirse al caso Bosnia, debido a la carga imperialista, con la que el texto se asocia. Jardine nota

que las líneas fueron probablemente extraídas de la versión fílmica producida por Kenneth Branagh más que del texto mismo, ya que estas no aparecen en ciertas ediciones de la obra.

La crítica explica, por un lado, la necesidad política de consolidar la identidad nacional en la Inglaterra isabelina y, por otro lado, los sentimientos nacionalistas en la Europa de la Segunda Guerra mundial,

La “industria” nacionalista de Shakespeare, la explotación comercial de la imagen de Shakespeare, y sus piezas históricas, en particular como quintaesencia de lo británico, ahora una plataforma principal en la versión de propaganda de la centralidad cultural de Shakespeare, está en la línea de descendencia directa de esta era Shakespeare/Harry (1996: 14).

Vemos, además, en este sentido, que la autora, una vez más, demuestra ser consciente de las dos variables, ya que en este texto el “Shakespeare historizado” significa para ella esa doble perspectiva del rol del contexto de producción y las apropiaciones históricas posteriores. Compara también cómo Shakespeare se apropia de manera diferente en Estados Unidos y en Gran Bretaña, y cómo todavía se apela a sus obras por su autoridad canónica.

Los comentarios exhaustivos sobre procedimientos metodológicos son un rasgo predominante en su crítica. Asimismo, se establece un diálogo con otras autoras críticas y con su análisis anterior. Por ejemplo, explica que en Dusinberre se comparan las condiciones históricas con los personajes ficticios y luego se sacan conclusiones sin considerar que esas fuentes históricas merecen ser deconstruidas,

En la práctica la evidencia del/la historiador/a social, en la cual estos estudios se basan— evidencia concerniente a la “independencia” de las mujeres, la “asertividad” y demás— necesita tanto escrutinio y deconstrucción como la del/la crítico/a literario/a (1996: 50).

En particular, retomando el análisis en su texto de 1983 demuestra que la educación en las mujeres era alentada en el Humanismo, pero también controlada a través de fomentar solo rendimientos limitados, por temor a la masculinización de las mujeres. De hecho, compara *Bien está lo que bien acaba* y *El mercader de Venecia* para demostrar cómo la clase social y los roles de género son ignorados por los educadores humanistas, quienes pretendían que esta educación fuera accesible para todos de manera idealista. Este análisis más complejo prueba que la diferencia entre la crítica de 1975 a 1990 con la crítica de la década siguiente está dada por la conciencia de clase social como variable en el significado, y por esta visión materialista de la historia y de la literatura,

La mayoría de lo/as historiadore/as feministas, yo sugiero, han reconocido de diversas maneras que “la historia como una historia [story] unificada era una ficción”. Y que toda la historia es una narrativa construida textualmente interpretando y recreando —tejiendo, destejiendo y re-tejiendo— el escaso residuo de “evidencia” que el tiempo nos ha traído (1996: 146).

Jardine aboga por no resignarse a la exclusión de las mujeres en la narrativa de la historia, sino por participar en la reescritura. Es decir, la escritora compara la historiadora literaria con Penélope entre sus pretendientes —de

ahí su uso del verbo “*weave*”, tejer o hilar–, y concibe la lectura como un acto de intervención en las condiciones históricas, con la finalidad política de dar voz a los grupos marginados,

Debemos comenzar nuevamente a tejer el tapiz no tejido, volver a tejer nuestra narrativa histórica rasgada, una y otra vez, en búsqueda de esa nueva historia en la cual las intervenciones de las mujeres y de los hombres en los tiempos pasados sopesarán equitativamente, permanentemente, y para todo el tiempo (o al menos hasta el siguiente cambio estructural en la narrativa) (1996: 147).

La autora afirma que en su crítica se busca establecer un diálogo con el pasado, que enriquezca su mirada del presente. Es evidente, además, que esta crítica adopta una perspectiva narratológica de la historia, según las citas anteriores; pero, por otro lado, evita el constructivismo al considerar la subjetividad individual de los sujetos.

Su enfoque histórico, a su vez, se distancia claramente de la perspectiva psicológica ahistórica. La agencia de los grupos marginales no se recupera, para Jardine, en la voz de los personajes, sino en explorar las prácticas y eventos históricos. La subjetividad estaría representada en los sujetos históricos que participaron de las mismas, es decir, no es transhistórica, como pretende el enfoque psicoanalítico: la escritora reconoce el legado de Stephen Greenblatt, quien unió el enfoque psicoanalítico con la antropología social. Jardine considera, por ende, a los personajes ficticios como “artefactos culturales”,

Esos “eventos” (como elijo llamar tales conjuntos de relaciones socialmente significativos) son la forma ex-

presada de la “experiencia vivida” de Desdémona, y quiero decir eso, ya que desde mi punto de vista no marcaría una diferencia significativa si la “persona” que se presenta vía esta versión moldeada de la experiencia es real o ficticia (1996: 37).

Además, explica que la desventaja para las historiadoras feministas es que, también en las fuentes históricas, la sexualidad codifica poder de manera conducente a la sumisión de las mujeres como demuestra, por ejemplo, su análisis sobre las fuentes acerca de la reina Isabel, a quien se le atribuía seducción sexual. Jardine afirma por otra parte, que ve una salida a esta limitación de una lectura feminista en las interrelaciones entre la subjetividad de los sujetos históricos y los procesos materiales,

En esta explicación de la subjetividad, lo “real” es co-extensivo con lo que los discursos/ artefactos culturales comparten: un asunto de identidad intertextual (1996: 38).

Entender el rol que estos sujetos cumplieron como artefactos culturales es revelador en tanto remite a la subjetividad real: esta metodología está en sintonía con su intencionalidad política de investigar la posición de grupos oprimidos como mujeres u hombres en situaciones de desventaja.

En síntesis, esta autora constituye un caso representativo de la evolución en marco teórico y metodológico de la crítica después de 1990. Su enfoque está centrado en las prácticas discursivas históricas y, en su segundo texto crítico, complejiza la noción de personaje y significado literario. Se debe señalar que por un lado, en esta obra, su visión de lo femenino y de género todavía es cuestionable

ya que, por momentos, como se ha comentado en el capítulo de “*cross-dressing*”, se equipara a las mujeres y al muchacho en tanto dependientes y se pretende borrar el género a través del énfasis en este rol social aunque su discurso dista de su lectura en 1983, cuando Jardine hablaba de “androginia”, de “hermafroditas” y de “sexo confuso” en torno al uso del disfraz. Con respecto a esto, también es idealista su uso del “*we*” (nosotros/as) para referirse a los procesos de lectura y a la circulación de deseo entre el/la espectador/a y el actor,

Nosotros/as todo/as, creo, respondemos de una manera u otra al potencial erótico en la identidad sexual oculta, la perspectiva de ser tentado a desear el objeto deseable andrógino (1996: 66).

Es decir, todavía no se ha problematizado lo que se entiende por género y sexualidad, según la influencia de Butler y la teoría *Queer*, ni se ha complejizado lo que se entiende por mujeres, gracias a la contribución de Mohanty y la teoría poscolonial. Sin embargo, se ha logrado en esta autora en 1996 desesencializar lo femenino a través de la historización rigurosa, considerar la agencia de los sujetos históricos reales y el rol de la clase social, analizar los personajes como constructos ficticios, y desmitificar el autor al adoptar un enfoque marxista, según el cual el texto es producto social y cultural.

Un caso parecido al de Lisa Jardine, en cuanto a su perfil de historiadora, su evolución como investigadora feminista y su perspectiva claramente neohistoricista, es el de Phyllis Rackin. En 1990 comenta la ausencia de las mujeres en posiciones de autoridad, a saber, los roles de las heroínas en las piezas históricas, “en la escena central de la representación histórica, las mujeres no tienen lugar” (1990: 147). En 1996

se nota un cambio en sus procedimientos metodológicos y enfoque teórico: la crítica se centra en el análisis del género literario y en cómo este representa la modernización en los discursos. Rackin afirma que Shakespeare contribuyó a la construcción de las formas de familia y a la ideología de género, así como también a la construcción de la identidad nacional. La autora registra el número de veces que cada pieza histórica es mencionada en la crítica feminista, para demostrar que la primera tetralogía (*Enrique VI* partes 1, 2 y 3 y *Ricardo III*) resulta más popular, debido a roles más interesantes de las mujeres. Esto se debe, según su tesis, a las tensiones en la concepción de los géneros en la época de Shakespeare, en las cuales los textos participan.

Según Rackin, la división entre lo público y lo privado corresponde a una época posterior, ya que en el Medioevo, las dos esferas estaban entrelazadas, por ejemplo, el salón de los banquetes era ámbito a la vez privado y público. Esto empieza a cambiar en el contexto de producción de Shakespeare y se les asignará a las mujeres el ámbito de lo privado y lo doméstico. La autora explica cómo, en *Enrique VI*, el campo de batalla es problemático para las mujeres, en cuanto se les confiere poder pero se las demoniza o estigmatiza. Las mujeres nunca ostentan autoridad en las piezas históricas, la cual es definida por el sistema patriarcal.

La perspectiva de Rackin se refleja claramente en su terminología: la autora habla de versiones “residuales” y “emergentes” de identidad nacional, a saber, el viejo paradigma de sucesión dinástica y la nueva concepción basada en los límites geográficos. En su metodología se observa la influencia de Raymond Williams y la línea del neohistoricismo en general, atravesada por la consideración de género, que ella pretende relacionar con este cambio de conceptualizaciones. Es llamativo que Rackin parece no afectada por Foucault en su discurso, a pesar de que cita

de pasada su ensayo “¿Qué es un autor?” al referirse al héroe épico (1992: 52). Su tono asertivo y su análisis basado en un análisis textual y referencias históricas dan la apariencia de una posición no tan posestructuralista como la de Jardine, quien no admite la deuda con Foucault ni lo cita, pero analiza construcciones de poder y de subjetividad de manera más compleja, e incluso logra un nivel metacrítico, mediante las auto-referencias a su lectura.

Rackin, sin embargo, logra una lectura interesante de lo femenino, a través de un análisis de esta crisis de cosmovisión: la visión de identidad nacional emergente basada en la tierra es asociada con Francia y lo femenino, y representada, especialmente, en el personaje de Juana de Arco en *Enrique VI parte 1*,

Una campesina joven cuyas fuerzas recurren a la destreza, al subterfugio, y a las armas modernas, Juana encarna una modernidad demonizada y femenina amenazante para el orden patriarcal tradicional (1996: 54).

La transgresión de género y la brujería, que se le adjudican, sirven al ansia de preservar la autoridad patrilínea residual, representada en la figura de Talbot. Su énfasis en estos opuestos binarios, que los personajes representarían, una vez más, nos recuerda los procedimientos metodológicos de un enfoque anterior. Es decir, se observa que indirectamente está analizando las prácticas discursivas aunque sin utilizar la terminología foucaultiana. De hecho, Rackin elabora la hipótesis de que la segunda tetralogía (anterior a la primera con respecto a la ubicación temporal), *Ricardo II*, *Enrique IV partes I y II*, y *Enrique V*, confina a las mujeres a un rol pasivo, de menor poder. Las domestica, lo cual representa la entrada en la modernidad, marcada con esta

división entre lo público y lo privado, asociado con lo masculino y lo femenino, respectivamente.

A mi entender, la rigurosa historización y las estrategias algo estructuralistas de encontrar patrones de femenino y masculino en los géneros literarios y los discursos limitan a la autora en los significados que encuentra: Rackin confirma que las mujeres son excluidas de las piezas históricas y de las tragedias, las cuales, como explica la autora, eran géneros entremezclados. En un contexto de producción en el que las críticas feministas buscan desencializar, pero al mismo tiempo revisar y visibilizar en pos de salir de la mera crítica del sistema patriarcal, Rackin comprueba, una vez más, que las mujeres constituyen una amenaza para los héroes y, por ende, están ausentes o silenciadas. La autora concluye,

El mundo descentrado heterogéneo de las obras *Enrique IV* incluye espacios marginales, donde los personajes femeninos recuperan algo del poder subversivo que tenían en la primera tetralogía. Aquí, como en *Ricardo III* y *Ricardo II*, se excluye a las mujeres de la corte y del campo de batalla, pero juegan roles dominantes en Eastcheap y Gales (1996: 164).

Cuando esta autora nombra a las esposas de los rebeldes, enfatiza la amenaza que representan para la masculinidad heroica. Nos preguntamos hasta qué punto Rackin lee como mujer o hace de ventrílocuo a los académicos hombres que la precedieron. Su mirada parece ser la de la crítica androcéntrica, en ocasiones,

Como las mujeres en la Taberna “*La Cabeza del Jabalí*”, sin embargo, [la hija de Glendower] resiste la domesticación. La residente de un lugar marginal, ella ha-

bla un idioma que anuncia su alteridad y encarna una sexualidad peligrosa que deja inválido al hombre que sucumbe a su tentación (1996: 170).

Quisiera detenerme unos instantes, para analizar unas escenas alrededor de estos personajes femeninos y ofrecer una lectura que intente dotar de agencia a algunas de estas mujeres. En *Enrique IV parte I* se observa cómo la familia Percy se siente traicionada por Enrique IV y, gradualmente, se unen para rebelarse al rey. Hotspur se queja de que el rey se niega a pagar el rescate de su cuñado, Mortimer, secuestrado por el rebelde galés Owen Glendower. En la escena tres del segundo acto vemos cómo Lady Percy demanda que su esposo, Hotspur, la haga partícipe de sus preocupaciones políticas: la escena tiene ecos del diálogo entre Porcia y Bruto en *Julio César*. Lady Percy exclama: “¡Oh! Buen señor mío, ¿por qué estáis tan solo? ¿Por qué ofensa he sido esta quincena una mujer desterrada del lecho de mi Harry? Dime, dulce sueño mío, ¿qué es lo te quita el apetito, el placer y el dorado sueño?” (II, iii). La dama, al igual que Porcia en la pieza romana, sirve la función de representar las tribulaciones del héroe, retratarlo en su vulnerabilidad humana y, en última instancia, ofrecer un sitio en donde el héroe pueda proyectar sus temores, asociarlo con lo femenino y rechazarlo. Pero en esta pieza histórica, Shakespeare crea un personaje más complejo porque Lady Percy adopta, luego, las características de una *shrew*: su tono agresivo permite, fácilmente, una lectura desde el BDSM, “¡Huy! ¡Mono, cabeza loca! Una veleta no tiene mayor inquietud que la que te agita a ti. A fe, que deseo conocer el asunto, Harry” (II, iii).

Perceptivamente, agrega, “Tengo miedo de que mi hermano Mortimer no se mueva por sus derechos” (II, iii); Lady Percy se da cuenta de que el rey se rehúsa a rescatarlo por las posibles pretensiones al trono de Mortimer: Richard

II lo había declarado su sucesor. La pareja Percy sigue en este tono de “chacoteo” (“*bantering*”²), que demuestra cómo la intimidad y el afecto se expresan, en este vínculo, de manera sadomasoquista, a saber, insultos, amenazas y referencias a actos de crueldad: Lady Percy amenaza, “A fe, que voy a romperte el dedo meñique si no quieres decirme la verdad” (II, iii); Hotspur le contesta, “¡Fuera, fuera, frívola!... ¡Amarte!... No te amo, no me importas, Cata” (II, iii.) Finalmente, la heroína no obtiene la información que deseaba, pero Shakespeare nos ofrece, más adelante, otra escena, en la que vemos a la pareja en esta atmósfera de placer sadomasoquista.

Ya en Gales, Mortimer se casa con la hija del príncipe rebelde Glendower. No comparten el idioma; por consiguiente, el padre de la joven hace de intérprete en este momento de intimidad. Leo el potencial que ofrece esta escena en el escenario: si bien este triángulo amoroso padre-hija-esposo puede ser interpretado como un símbolo del sistema patriarcal, en el que las mujeres no tienen voz, el cuerpo de la actriz y el lenguaje desconocido representan una posible línea de fuga. Me imagino una representación en la que la traducción de Glendower no corresponda al lenguaje del cuerpo de su hija, o a sus palabras en galés: “Está desesperada. Es una pilluela tenaz y testaruda, para la cual ninguna persuasión resulta suficiente” (III, i). Pienso en un posible desprendimiento del control de las emociones que su padre se adjudica, “No; si te enterneces, se volverá loca” (III, i). Los Percy observan la escena con placer voyeurístico: Lady Percy insta a que Hotspur escuche sereno a la dama cantar en galés y, cuando su mujer le dice, “Ahora, ¡que Dios te

2 Se recurre al término en inglés, a falta de una mejor traducción. *Bantering* significa bromear de modo provocativo, a saber, decir algo ofensivo, irónicamente, con un buen propósito, por ejemplo, para romper el hielo, crear intimidad o seducción.

guíe!”, Hotspur contesta, “Al lecho de la dama galesa” (III, i). Si Mangan (2005) nos insta a leer BDSM en *La doma de la fiera* e imaginar a Cata y Petrucho en vestimenta de cuero y con la parafernalia sadomasoquista, esta escena ofrece el potencial de otra lectura *queer* para observar no solo el evidente voyeurismo de los Percy, sino también el deseo de un intercambio de parejas u otras prácticas sexuales disidentes como las sugeridas por Sinfield (2007). Lady Percy se rehúsa a cantar para su esposo; esta circulación de deseo se diluye, cuando Glendower ordena que partan los héroes, de una vez, al campo de batalla. Si bien es cierto que las heroínas no gozan de autoridad, creo que esta lectura logra dotarlas de agencia, sin necesidad de forzar el texto. No creo que, simplemente, Lady Glendower represente una sexualidad peligrosa, como afirma Rackin, ni que las heroínas en esta obra sean enteramente excluidas: la amenaza femenina yace en los ojos del espectador masculino, y el cuerpo de la actriz puede contar otra historia. Es decir, esto demuestra que el énfasis en la historización rigurosa y el ansia de encontrar patrones con lo femenino, limita a Rackin en la creatividad de su lectura y en el logro de la meta política feminista.

Excepto esta tendencia en Rackin, en la generación de los años noventa, por regla general, se observa una perspectiva materialista, pero se considera, a su vez, la subjetividad desde un enfoque más foucaultiano, es decir, una visión no tan determinista, y más interrelacionada con los discursos que construyen esas subjetividades. Foucault comenta sobre la mirada tradicional del marxismo,

Creo que esta forma de análisis, tradicional en el marxismo universitario de Francia y Europa en general, tiene un defecto muy grave: el de suponer, en el fondo, que el sujeto humano, el sujeto de conocimiento,

las mismas formas del conocimiento, se dan en cierto modo previa y definitivamente, y que las condiciones económicas, sociales no hacen sino depositarse o imprimirse en este sujeto que se da de manera definitiva.

Me propongo mostrar a ustedes cómo es que las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominios de saber que no solo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento (1978: 12).

En *The Weyward Sisters* (1994), sus tres autoras Dymphna Callaghan, Lorraine Helms y Jyotsna Singh declaran, en la introducción del libro, que adoptan una perspectiva feminista materialista. Lo que notamos como singular son las explicaciones sobre lo que el enfoque implica y, a su vez, la crítica a la primera generación; se aclara que se realizará una lectura a contrapelo de las obras de Shakespeare y se fundamenta esta elección. Se agradece la lectura del manuscrito, por parte de Jean Howard, Phyllis Rackin y Terry Eagleton, autores ligados claramente con el neohistoricismo. Este último autor, por ejemplo, es un crítico marxista posestructuralista, quien concibe toda la literatura como intertextual. Su análisis sobre *Macbeth* puede ser considerado un hipotexto de la crítica de Callaghan, Helms y Singh, ya que Eagleton afirma que “las brujas son las heroínas de la pieza” (1986: 2) según el autor si el lenguaje es siempre inmanente, las brujas producen lo que expresan en las profecías, de manera performativa. Asimismo, Helms demostrará que la posibilidad de revisión yace en el cuerpo de la/ el actriz/actor en el escenario.

Esta herencia de la crítica marxista posmoderna se ve, además, en las elecciones discursivas y metodológicas.

Singh se enfoca en la prostitución, y busca demostrar cómo se construyen esas subjetividades en las prácticas discursivas,

Al enfatizar tanto la contradicción como la discontinuidad dentro de jerarquías sociales y sexuales existentes, [la obra] puede demostrar cómo todos los roles son *asignados* [destacado de la autora] y cambiantes más que naturales e inevitables (1994: 8).

Admite que las prostitutas tienen solo roles secundarios en las obras de Shakespeare y son objeto de burla para crear humor. Ella se propone leer fuera de las exigencias estructurales del texto. La autora se distancia, a su vez, de la visión idealista y advierte sobre la tendencia a psicoanalizar a las prostitutas en las obras, es decir, tratarlas como personas reales, como poseedoras de un sí mismo interiorizado, ya sea como víctimas o heroínas. Singh afirma que busca recuperar las condiciones socioeconómicas asociadas a la práctica de la prostitución y elige tres obras, *Otelo*, *Enrique IV* partes I y II y *Medida por medida* para visibilizar estas operativas. Con respecto a la última obra, aclara,

Más bien, [Señora Repasada] nos revela las dimensiones socioeconómicas en lugar de las psicológicas de la sexualidad. En este sentido, ella es una historiógrafa feminista, exhibiendo cómo las identidades de género y clase producidas por la práctica de la prostitución tienen poco que ver con la 'moralidad' y mucho con las urgencias materiales en nuestras vidas (1996: 46).

Singh observa que, en las fuentes históricas que analiza, no hay registro de la voz de las prostitutas. En este sentido, el personaje de Shakespeare recupera estas narrativas.

Intercalo los comentarios de Singh, en esta instancia, con mi propio análisis de la obra: en *Medida por medida*, Señora Repasada es no solo quien reporta quién y por qué es llevado a las casas de corrección, sino también quien se queja de sus condiciones económicas, “De esta manera, sea por la guerra, sea por la plaga, sea por la horca, me estoy quedando sin clientes” (I, ii). Cuando finalmente se condena a este personaje al confinamiento, acusa a Lucio de su fortuna y de la injusticia: ella se había ocupado del hijo que la prostituta Cata Reprimida había tenido con él y a quien él había abandonado,

Señor mío, esta es la denuncia de un tal Lucio contra mí. La señora Reprimida fue embarazada por él en tiempos del duque; él le prometió matrimonio. Su hijo tendrá un año y cuarto para San Felipe y Santiago; yo se lo he criado, ¡y ved ahora cómo anda calumniándome! (III, ii)

Las palabras de Señora Repasada son tal vez verdad, pero, evidentemente, tienen una intención de manipulación ya que ella busca escapar la prisión. Singh comenta que muchas madamas eran despiadadas: explotaban a otras mujeres y se abusaba de sus condiciones; es decir, la autora no cae en la victimización de estos sujetos históricos. Por otro lado, la crítica enfatiza que se demoniza la sexualidad de las mujeres, pero se ignora el rol de los hombres como consumidores de sexo,

Francis Goulda, [...] pone en primer plano un asunto que es crucial para cualquier comprensión de la práctica: la ubicación del “deseo masculino en el centro del escenario” (1994: 33).

De hecho, *Medida por medida* prueba la doble moral de quienes reprimen la sexualidad, y ocultan sus propias conductas sexuales abusivas tras discursos religiosos y moralistas. En la obra, el Duque deja a Ángelo a cargo del gobierno, para descansar de su rol político en un retiro espiritual, ya que este último es supuestamente fiel observador de las normas y preceptos. Entre las primeras medidas que el personaje toma, figura condenar a muerte a Claudio por haber dejado embarazada a su prometida, Julieta. Su hermana monja, Isabela, decide abandonar el convento para abogar por él; la heroína despierta en Ángelo los deseos más libidinosos y este le ofrece liberar a Claudio a cambio de mantener relaciones carnales con ella. Al final de la obra, el duque intercede y salva con su presencia, cual *deux ex machina*, a Claudio; ofrece un plan para proteger a los suyos y no exponer a este personaje y, finalmente, obliga a Isabela a casarse con él. El final desconcertante de matrimonio forzado refleja el ineludible final trágico de las mujeres en una estructura patriarcal.

La autora observa que la obra demuestra la transacción comercial que todo matrimonio implica, ya que el Duque engaña a Ángelo haciéndole creer que tuvo sexo con Isabela, pero quien accedió a esto es Mariana, abandonada por él, por haber perdido su dote. De esta manera, es luego forzado al matrimonio, por medio de este ardid, a causa de que la consumación sexual era vinculante. Julieta también dependía de su dote al principio de la obra para casarse con Claudio y su embarazo antes de la llegada del mismo era el motivo de la condena. Es decir, son factores económicos que legitiman, en última instancia, ciertas prácticas sexuales. El paralelismo entre Julieta, Mariana y la prostituta Cata Reprimida es significativo: expresa la vulnerabilidad de estas mujeres, cuya sexualidad es demonizada y comercializable. Lucio, al final de la obra, al ser forzado a casarse con

la prostituta en castigo por haber hablado mal del Duque, vocaliza el discurso masculino,

Suplico a vuestra alteza que no me case con una puta.
Vuestra Alteza dijo hace solo un momento que yo lo
había hecho duque; no me recompenséis, mi buen se-
ñor, haciéndome cornudo (V, i).

Por otro lado, Singh señala que se habla de la sexualidad de estas mujeres, sin distinguir su deseo sexual, es decir, sin considerar sus subjetividades. Estos comentarios denotan que Singh escribe con la conciencia del desarrollo de la prostitución dentro del marco teórico del feminismo, es decir, se complejiza el análisis al abrir el debate ético acerca de las posibilidades que estas sujetas poseen y al explorar la responsabilidad ética de los individuos involucrados. Las autoras explican en la introducción, en respuesta a ciertos comentarios en contra de la relevancia de la crítica feminista literaria,

Articulamos estas prácticas actuales [la crítica y el teatro] con tales fenómenos históricos como la labor de las prostitutas en la Inglaterra renacentista, las precondiciones materiales del amor romántico moderno y las convenciones del escenario isabelino, en la espera, de este modo, de sugerir maneras en que el trabajo feminista puede contribuir a la iniciativa políticamente significativa de abrir nuevo espacio conceptual (1994: 5).

La intencionalidad política es evidente, no solo en visibilizar aquellos sujetos oprimidos por razones de clase social y género, sino, además, el análisis de Singh nos invita a la reflexión sobre el tema de la prostitución, la genealogía de

esta práctica y nos muestra cómo la crítica literaria se nutre de los debates teóricos contemporáneos de su contexto de recepción.

Es significativo comentar que Singh no menciona la obra de Michel Foucault, *La historia de la locura* parte I (1968), a pesar de que menciona, al igual que este autor, la casa de corrección Bridewell en la Inglaterra isabelina, en donde se recluía a las prostitutas, junto con los/as locos/as y otros/as criminales. La autora comenta que se criminaliza la pobreza y se trata de suprimir el comercio sexual; el discurso de la Iglesia servía ante todo para fomentar la prostitución, puesto que se culpaba a las mujeres por la corrupción moral de los hombres. La genealogía que hace Foucault de la locura serviría para complejizar e historizar los discursos en torno a la prostitución en tanto compara la edad medieval y renacentista con la clásica y demuestra que todavía en Shakespeare la locura posee una dimensión trágica; no se la aliena de la razón, sino que hay cierta monstruosidad que se identifica con una parte común en el interior de la humanidad. A su vez, se interpreta y condena la locura desde lo moral. Esta comparación nos ayuda a comprender por qué Shakespeare genera una tragicomedia en que los moralistas resultan ser los peores pecadores y los bordes que separan a las prostitutas de las damas escapan los procesos de alienación total. De hecho, Foucault se menciona en dos ocasiones en el análisis de Singh en torno al carácter construido de la historia y de la crítica feminista como creadora de discursos alternativos. La conceptualización de la historia y de la subjetividad ya refleja su influencia; la terminología comenzaba a apropiarse de las herramientas discursivas y teóricas de su obra.

Por último, en comparación con las elecciones metodológicas de Jardine, mientras que esta autora se apoya más en fuentes históricas, y parece desconfiar de los personajes

ficticios como mediadores del pasado, en Singh, se ve una distinción más difusa entre el texto histórico y literario: para esta última autora, los personajes son constructos que nos hablan del pasado. Esta diferencia es muy sutil, porque ambas críticas en definitiva nos hablan de los personajes históricos reales a cuya subjetividad no podemos acceder, sino tan solo a las condiciones históricas a través de textos históricos y/o la obra en sí. Ambas autoras ven los personajes como constructos artificiales, con un menor o mayor grado de subjetividad creada, pero que se relacionan solo de manera intertextual con las subjetividades de las mujeres reales.

2.2. Primeros pasos hacia la metacrítica

La conciencia de la propia reescritura del texto en la lectura, debido al enfoque neohistoricista lleva a Jardine (1996) a la metacrítica. Al final de la obra, la autora se pregunta,

La pregunta final que formularé concierne cómo las narrativas, o modelos, etnográficos cambian. Si la narrativa se transforma con cada volver a contar, entonces, ¿cuánta transformación puede ocurrir antes de que la historia no se reconozca más como la misma? (Jardine, 1996: 132).

En su conclusión, expresa la creencia ferviente de que en este camino yace la posibilidad de una lectura feminista de Shakespeare. La historia es también un texto escrito por hombres, lo cual implica que la historiadora feminista debe embargarse en un constante proceso de revisión y reapropiación.

Jardine demuestra ser además consciente de su propio rol de sujeto situado: la autora comenta sobre el contexto de producción de la crítica literaria,

El “*cross-dressing*” en el escenario, el cual nos dijeron en la década de 1970 que debíamos ignorar como una convención de escenario históricamente específica, y en los años ochenta, que debíamos detectar como generador de una corriente de insinuación sexual circulando en los textos de las comedias, pasó de repente al primer plano como un punto decisivo para nuestra comprensión de la formación de la identidad renacentista (1996: 16).

Es decir, la escritora explica la revisión de su propia lectura sobre el “*cross-dressing*”: “un cambio de opinión de mi parte” (1996: 16), haciendo referencia a las relaciones de poder en el mundo académico. La crítica literaria también es producto de un contexto cultural más que de una creación individual. Si bien Jardine no se apropia de la teoría de Foucault, es aquí indudable cómo ciertos significados se excluyen y se reintegran más adelante debido a motivos ideológicos o políticos. El control de estas lecturas sobre el homoerotismo y el “*cross-dressing*” se podría atribuir a los avances teóricos feministas sobre el género y la sexualidad y al hecho de que gradualmente el feminismo se instaura como perspectiva dominante en la academia en los años noventa. En la década de 1980, exceptuando las versiones idealistas y liberales, la crítica feminista parecía surgir de forma emergente, protegida bajo el ala del materialismo cultural, como se puede observar en el rol que ocupa dentro de este enfoque, solo como una parte del todo,

El contexto histórico socava el significado trascendental conferido al texto literario y nos permite recuperar sus historias; el método teórico separa al texto de la crítica inmanente que busca solo reproducirlo

en sus propios términos; el compromiso socialista y feminista confronta las categorías conservativas en las cuales la mayoría de la crítica se ha llevado a cabo hasta ahora; el análisis textual ubica la crítica de los enfoques tradicionales donde no se puede ignorar. Llamamos a esto “materialismo cultural” (Dollimore y Sinfield, 1985: vii).

Con el ejemplo de Jardine, evidenciamos que, todavía sin las herramientas metodológicas y teóricas que le conferirían mayor seriedad y solidez en su estatus epistemológico, la crítica feminista de esta década se va instaurando en la academia a través de la fuerza de su proyecto político, la confianza en el enfoque neohistoricista y los interrogantes alrededor del género y sexualidad que se traslucen en las lecturas.

A su vez, la necesidad tan marcada que se observa en las feministas materialistas de ponerse en diálogo con las feministas idealistas, para refutar sus lecturas o complejizarlas, se debe a la ideología de las autoras: como se dijo en la sección anterior, Dusinger parece ser la “madre-tótem”, al igual que Beauvoir lo es, según Braidotti, para las pensadoras feministas hijas. El tono de fuerte crítica que se nota en esta operatoria responde a la fase de diferenciación y desprendimiento. Jardine descarta la lectura de Dusinger sobre las comedias, con un tono de fastidio,

Hablé, por supuesto, del “*cross-dressing*” antes, en *Still Harping on Daughters*. Pero eso fue en el contexto de una discusión específicamente enfocada en la **intrasendencia** de alguna intensidad emocional perceptible, asociada con el muchacho actor disfrazado de mujer, a cualquier reconstrucción, sobre la base del teatro de la época de Shakespeare, de una intensidad

de sentimiento de la modernidad temprana peculiarmente femenina (1996: 66).

No se observa en estos comentarios, lo que las une, el proyecto político feminista. Solo se critica la visión esencialista y liberal de sus lecturas. Este trabajo de investigación pretende registrar el recorrido de tres décadas y media, para recuperar y validar ese vínculo entre “madres e hijas” críticas feministas,

Irigaray, entonces, sostiene que la única posibilidad revolucionaria queda para madres e hijas en apoderarse de la lógica opresiva que las aprisiona y rechazarla; lo cual implica que terminen con el juego del culparse mutuo y del resentimiento regulado por el deseo del padre/ jefe para dominar (Braidotti, 1991: 260).

Siguiendo esta lectura psicoanalítica de “la ansiedad de las influencias”³, se podría afirmar que, en la década de los años noventa, las críticas feministas no rompen con el vínculo filial con sus padres neohistoricistas y producen metacrítica a partir del rechazo de sus madres feministas idealistas.

Braidotti explica que todo meta-discurso es, básicamente, falocéntrico,

El método subyacente a esta descodificación depende de la evidencia de que todo lo que afirma ser meta, cualquier declaración que se presenta como discurso

3 “Las influencias poéticas, cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos, siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación” (Bloom, 1986: 41).

sobre discurso, se determina desde el punto de vista de una estructura de significado en la cual lo masculino es implícita y sistemáticamente valorizado como el significante primario. Todo meta-discurso es solo siempre el discurso de la legitimización de lo racional, el poder, lo masculino (1991: 247).

Nos preguntamos hasta qué punto se puede escapar de esta edipización del lenguaje y del pensamiento: se retomará este interrogante en la crítica siguiente, cuando el metadiscurso adquiere mayor sistematización. En lo que a Jardine se refiere, se observa su adhesión leal a figuras como Stephen Greenblatt, considerado uno de los padres fundadores del neohistoricismo.

En contraste con Jardine Rackin cita a Belsey y a Dash en sus referencias históricas reconociendo de este modo el legado de sus antecesoras. Sin embargo, su propósito es trabajar sobre los textos dejados de lado por las autoras feministas: Rackin es crítica del entusiasmo generado por las comedias en la primera generación. Su tono es más sutil e irónico que el de Jardine pero logra el mismo distanciamiento,

Las comedias románticas eran doblemente satisfactorias para estas críticas feministas porque respondían deseos de liberación personal sin molestar la ideología de género dominante de nuestra época (1996: 43).

Además, la autora menciona la crítica revisionista que ha demostrado que los finales de las comedias refuerzan el sistema patriarcal. No se menciona las lecturas desde la crítica lesbiana y *queer*, más recientes a su trabajo, solo se cita a Valerie Traub (1992) en referencia a lo femenino en Falstaff, pero se simplifica esta lectura en el análisis. Su actitud menos apasionada que Jardine con respecto a las

críticas anteriores se relaciona con su propia relación con el significado en el texto: como se comentó anteriormente, Rackin no logra un distanciamiento real con la crítica androcéntrica; no parece escribir desde las entrañas, sino que adopta un tono más racional y supuestamente objetivo.

En la misma colección en la que escribe Singh, comentada en la sección anterior en torno al neohistoricismo, encontramos la lectura de Callaghan sobre el amor romántico como ideología. Como se expuso en el capítulo sobre el amor en este trabajo, esta autora se propone hacer una crítica de la lectura de Kristeva sobre *Romeo y Julieta* en su análisis, y demostrar que el amor no es una cualidad trascendental y ahistórica, como las perspectivas freudiana y lacaniana pretenden. De este modo, la autora está realizando una crítica del psicoanálisis en general a través del materialismo cultural,

El psicoanálisis, entonces, no teoriza la manera en que la familia misma se determina socialmente, sino más bien intenta explicar la familia desde sus propios términos proyectando la familia de la sociedad capitalista desarrollada en el período histórico (1994: 64).

Es evidente que Callaghan es una crítica erudita con una gran capacidad teórica: en las notas al final del capítulo menciona una extensa lectura en torno al tema, entre cuyos autores figuran Deleuze y Guattari (1977), cuya obra se menciona para hablar de una manera de concebir el deseo desde la fragmentación y fuera del constructo edípico, pero que, según la autora, también tiende a ignorar el género y la historia.

De hecho, la crítica logra una perspectiva muy posmoderna cuando declara que la ficción sirvió a la construcción de la realidad, “El objetivo de este capítulo es examinar el

rol de *Romeo y Julieta* en la construcción cultural del deseo” (1994: 59). Como se comentó anteriormente en referencia a esta obra en general, Callaghan se pone en diálogo con escritoras anteriores: suena más crítica de Dusinberre que Jardine, a saber, habla de “la teoría ahora obsoleta de que el protestantismo invariablemente ofreció condiciones para las mujeres gran parte mejoradas” (1994: 65). Es más, desarrolla este punto sobre la influencia del puritanismo, en respuesta a Dusinberre, en su conclusión, al probar que la subjetividad de las mujeres se recluta para someterlas en este sistema,

La doctrina puritana del matrimonio requería nada menos que las mujeres fueran dotadas de una subjetividad deseante, que luego pueda ser activamente solicitada y controlada por el orden social (1994: 79).

Por otro lado, reconoce la contribución de otra crítica de la generación previa en su análisis sobre el príncipe Escalo, “Como señala Coppélia Kahn, el Príncipe Escalo ‘encarna la ley,’ y en relación a él, son ‘Montesco y Capuleto quienes son infantilmente obstinados’” (1994: 75).

En el mismo texto crítico, la tercera autora, Lorraine Helms, logra también un nivel metacrítico que se anticipa a la época en su análisis sobre *Macbeth* y *Troilo y Crésida*. Analiza el rol de la crítica feminista en la actuación y concluye en que la mera crítica no ayuda a generar representaciones feministas, sino que se debe generar revisión para intervenir en el mundo del teatro. Se pregunta hasta qué punto esto se ajusta al texto escrito y a las condiciones materiales históricas. Para ello, analiza diversas producciones de *Macbeth* que van desde la revisión de D’Avenant durante la Restoración, las versiones cómicas de los siglos XVIII y XIX, hasta la adaptación de Charles Marowitz a *Macbeth*.

Observa que, en el período de la Restauración, cuando los papeles femeninos ya eran representados por mujeres, las brujas todavía seguían siendo representadas por hombres como figuras andróginas. Helms lee las brujas como símbolo de la liminalidad del/la propio/a actor/actriz, con respecto a su género, edad y rango, y propone representaciones que inviten a esta *jouissance*⁴. Termina respondiendo la pregunta, hasta qué punto esta lectura fuerza el texto, diciendo que depende del/la espectador/a: para algunos/as será una versión más de *Macbeth*. En resumen, la autora recurre a la metacrítica, sugiere la mejor estrategia política, comenta la interrelación entre el teatro y el mundo académico y termina haciendo una lectura metaliteraria-metateatral, al decir que las brujas representan los actores/actrices. Por último, recupera su estrategia metacrítica, agregando que, en última instancia, esta respuesta yace en el/la espectador/a.

Para los propósitos de este trabajo, sirve aclarar que, por más que este capítulo parece contar con todos los procedimientos metodológicos que según la hipótesis de esta tesis se atribuyen a la década siguiente, se interpreta que este es un texto fundacional en estas estrategias y por ello se halla ubicado al final del libro como cierre del análisis que se desarrolló a lo largo de la crítica de las tres autoras. A diferencia de otra producción después del 2000, estas estrategias no se hayan sistematizadas desde el comienzo de la crítica. Por otro lado, su posicionamiento personal no es tan explícito como en la producción más reciente. Se nota que se avanza conclusiones metacríticas, pero el análisis autorreferencial está todavía ausente. La conclusión a la que Helms

4 El término *jouissance* proviene de la teoría lacaniana, y denota el placer desbordante, excesivo, en contraste con *plaisir*, regulado por el "principio de placer"; este término es reapropiado por Hélène Cixous (en Lodge, 1988, y en Walder, 1990) y por Irigaray (1974) para referirse al placer propio de las mujeres.

llega, que la revisión es una estrategia política más efectiva que la mera crítica literaria, es novedosa para su contexto de producción, pero parece ser tomada como evidente en la década siguiente. Se aclara además que esta autora posee un perfil académico más relacionado a las artes escénicas que a la crítica textual: esto se evidencia en su descripción del vínculo entre ambos, en donde ella parece aliarse más con el/la actor/actriz que con los/as historiadores/as, y en donde se plantea la obra desde la posible puesta en escena,

La actuación, como la crítica, puede reproducir o reevaluar la ideología con la cual la cultura dominante invierte a un texto dramático. Pero si se espera que una producción desafíe la tradición teatral, como Eagleton desafía la tradición crítica, debe moverse de la crítica a la revisión (1994: 131).

El uso de las brujas en *Macbeth* como símbolo que representa la liminalidad del cuerpo del/la actor/actriz y la posibilidad de revisión está relacionado también con el título: las propias críticas, Callaghan, Singh y Helms se denominan “las hermanas fatídicas” en la introducción ya que traen al caldero de su escritura colaborativa contribuciones desde distintos marcos.

Otra crítica que también se adelanta a su época en su enfoque es, indudablemente, Valerie Traub (1992): se propone encontrar un punto de encuentro entre la teoría de Foucault y de Lacan en su lectura, a través de no solo la historización del deseo sino también la consideración del inconsciente. Se posiciona como feminista, y enfatiza la importancia de enfocarse en el género. La constante reflexión sobre sus propios procesos de lectura la llevan a crear nuevas categorías, las cuales proponen claridad teórica en las generaciones siguientes. De hecho, Traub desafía la hipótesis de

este trabajo ya que la metacrítica es parte de su análisis y además muestra conciencia de esta operación,

Como dejan en claro los capítulos previos, los estudios de Shakespeare se caracterizan actualmente por una intensa auto-conciencia, una hiper-conciencia, de su modo de indagación y de análisis. Como el meta-comentario sucede al comentario, es, por lo tanto, cada vez más imprescindible que los/as críticos/as no solo sitúen su propia actividad, sino que reflexionen sobre las tal vez impredecibles implicancias de sus posiciones críticas (1992: 91).

La escritora dedica gran parte de su producción en su libro, *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, a explicar su posición, lo cual nos demuestra cómo en este momento su lectura desde una perspectiva *gay* y lesbiana resulta emergente y representa sin lugar a dudas una posición de resistencia. La autora explica en la introducción de su libro que los distintos capítulos representan la evolución de su pensamiento desde una perspectiva estrictamente feminista a una lectura lesbiana alternativa.

En el capítulo “*Desire and the differences it makes*” (“El deseo y la diferencia que marca”) Traub revisa la crítica anterior con el fin de explicar por qué lee homoerotismo en las obras de Shakespeare. La crítica cita a una tradición de escritores/as, tanto alternativos/as como tradicionalistas quienes ven los vínculos homoeróticos femeninos posibles como irrisionarios o descabellados y para desmontar este discurso utiliza una estrategia teórica: Traub aclara la distinción entre género y sexualidad. Es decir, a través de esta interpretación, esta crítica ayudó a la crítica feminista a salir de la confusión evidente de la crítica anterior, la cual confundía, por ejemplo, androginia y bisexualidad,

¿Qué está pasando (retóricamente, teóricamente, políticamente) cuando la lectora mujer puede significar ‘varón no heterosexual’ (Waller), cuando el amor del mismo sexo entre mujeres se iguala con la bestialidad cómica (Howard), o cuando el homoerotismo masculino se modela en base a la heterosexualidad (Jardine)? ¿Y qué está en juego cuando la diferencia de género se significa a través de la señal de la relación sexual heterosexual, como en la obra de la feminista lacaniana Jacqueline Rose, o cuando los/as críticos/as usan de manera sinónima tales términos como diferencia sexual e identidad sexual, androginia y bisexualidad, feminidad/masculinidad y heterosexualidad? (1992: 94).

La autora también se encarga de disipar la confusión que se generó en la crítica feminista alrededor de la palabra “deseo” al unirla con el adjetivo “femenino”, y dar por sentado que es heterosexual, es decir, una vez más al unir el género y la sexualidad. Menciona además que el discurso crítico dominante ha sido el de leer narcisismo en la obra de Shakespeare —la referencia a Kahn (1986) es obvia— y enfatiza que la tendencia, en el momento histórico en el que escribe, es la de trascender el paradigma del psicoanálisis.

Trabaja evidentemente en un momento de transición del esencialismo a los estudios culturales, en el cual necesita explicar su posición y comentar sobre los enfoques anteriores y el camino realizado,

La distancia atravesada en la progresión de Barber a Montrose a Howard indica un movimiento correspondiente de una visión esencialista del género, a un énfasis en la estructura social como determinante de género, a una aseveración de las posibilidades limita-

das de manipulación subversiva dentro de los códigos culturales dominantes (1992: 124).

Por consiguiente, esto la lleva a recurrir a la metacrítica en forma recurrente y ponerse en diálogo con otras críticas. Sin embargo, es también evidente su posición de reafirmación y fuerte defensa de las lecturas a contrapelo que realiza: a diferencia de la producción una década más tarde, esta metacrítica no tiene la función explícita de cuestionar la propia lectura, sino la de la defensa y posicionamiento estratégico para validar esta lectura en un mundo académico en donde esto sería seguramente controlado o reprimido. Semejantes circunstancias conducen a Traub a afirmar también lo que no quiere decir para evitar el esencialismo: por ejemplo, aclara que la noción de homosexualidad como identidad nace a mitad del siglo XIX y por ende no se puede aplicar a los personajes de las comedias,

Mi propia dependencia del “si” debería dejar en claro que no estoy sosteniendo que Rosalinda u Orlando o Febe ‘es’ ‘un/a’ ‘homosexual’. Más bien, en varios momentos en la obra, estos personajes habitan temporariamente una posición homoerótica de deseo (1992: 128).

Es indudable que escribe con la presión de saberse leída por lectore/as críticos/as que no comparten su intención política y marco teórico/ discursivo y, por ello, teme el riesgo de ser malinterpretada. Esto se observa, a su vez, en la claridad y detalle de sus explicaciones, en su tono tentativo y su discurso, en el cual habla de “fantasías culturales” y de “modo fantasmático de intervención” para calificar al deseo homoerótico que describe.

Las representaciones de homoerotismo en estas comedias son fantasías culturales tanto como lo es la representación del cuerpo maternal en *La Henriada*; ambas representaciones son intervenciones “fantásmicas” en las prácticas culturales “reales” y como tales señalizan las relaciones dialécticas entre lo psíquico y lo social (1992: 122).

Su estilo metacrítico es similar al que se analizó en Callaghan, Helms y Singh (1994): se defiende la propia lectura revisionista y se avanza claridad teórica, a través de la reflexión del distanciamiento del enfoque psicoanalítico ahistórico.

2.3 La influencia de Butler y de Sedgwick

Como se observa en la sección anterior, Traub (1992) demuestra su evolución en un marco teórico y metodológico a lo largo de su obra. En su análisis del homoerotismo, en particular (capítulos cinco y seis en su libro), la crítica habla de su perspectiva *gay* y lesbiana, desde la cual el deseo se problematiza. Esta autora cita a Eve Sedgwick cuando explica su marco teórico, con lo cual ancla su lectura en lo que podría llamarse un antecedente de la crítica *queer*. Sedgwick es la autora de *Epistemología del armario* (1998), considerado un texto teórico fundacional de los estudios *gay* y *queer*; este texto aparece en partes a partir del año 1988. De hecho, esta escritora demuestra la posibilidad de una lectura de homoerotismo en los vínculos homosociales masculinos, la cual resulta ser la misma estrategia metodológica utilizada por Traub.

Por otro lado, no se observa todavía la influencia de Judith Butler, ya que tanto Sedgwick como Traub utilizan el dispositivo de la distinción sexo/género, según Gayle Rubin a quien citan,

El 'sexo' se referirá exclusivamente a aquellas distinciones anatómicas, biológicas por las cuales las culturas diferencian entre los varones y las mujeres [...] El "género" denota los roles culturalmente prescriptos y los comportamientos disponibles para los dos "sexos"; su resultado ideológicamente transportado es una "masculinidad" y "feminidad" correlacionada con "hombres" y "mujeres", pero su inestabilidad se enfatiza por la presencia de entrecruzamiento de géneros, por ejemplo, de hombres "afeminados" o de mujeres "butch" (Traub, 1992: 21).

Su análisis sobre los cuerpos grotescos, clásicos y enfermos demuestra la influencia de Foucault y de Bakhtin, a quienes la autora cita. Por ejemplo, Traub habla de "restricciones colocadas en las vidas de las mujeres por las demarcaciones conceptuales y materiales del sistema falogocéntrico" (1992: 96), pero no profundiza en la materialidad del cuerpo. Se explora el cuerpo reproductivo grotesco femenino, el edípico masculino, el heterosexual, el cuerpo como sitio de deseo y los cuerpos homoeróticos masculinos y femeninos, con el fin de ser deconstruidos y reconstruidos, como la autora explica en su introducción. Es decir, sobre todo en los primeros capítulos de su obra, parece concebirse el cuerpo (femenino) como textualidad, en donde los hombres, en algunas obras analizadas, inscriben su temor.

La autora, por otro lado, define el deseo como "una función de tanto el sistema simbólico como de las prácticas discursivas, [...] yo considero la separación entre las prácticas psíquicas y materiales como una dicotomía falsa" (1992: 7). Con esta explicación, Traub justifica porqué no encuentra contradicción entre Lacan y Freud: de hecho, ella trabaja sobre ambas variables, las prácticas discursivas y los procesos

intrapésicos, con gran éxito. Pero al considerar las prácticas materiales, y no el materialismo de los cuerpos, su lectura resulta limitada para pensar una línea de fuga mayor que hable de lo femenino y que no se circunscriba solo a criticar, deconstruir e historizar. Por ejemplo, utiliza su análisis de lo materno como fantasía en *La Henriada*, para criticar la teoría lacaniana y acotar que lo materno en este autor carece de corporalidad,

“Lacan reduce lo maternal a una posición (lo imaginario) tomado en referencia a la Ley. A diferencia de ambos, el “grotesco” shakesperiano sugiere simplemente cuán profundamente lo materno puede estar saturado de atributos corporales específicos (1992: 65, 66).

Leer lo materno en el cuerpo masculino de Falstaff es una estrategia revolucionaria para el contexto de producción de Traub; nadie ignora que avanza la deconstrucción de la identidad de género y liga, de mayor manera, la psiquis al cuerpo. Sin embargo, se puede señalar que la mirada en la que se enfoca es la de Hal, es decir, sigue siendo la masculina. No se considera la subjetividad de ese cuerpo feminizado. Tampoco se contempla la diferencia sexual, a la que se adhiere en este trabajo, vale decir, un cuerpo feminizado no es lo mismo que un cuerpo femenino. De todas maneras, es importante destacar que, gracias a la marcada influencia de Foucault, Traub parece ser consciente de cómo las prácticas discursivas se inscriben en los cuerpos generizados.

Se observa que Traub deja la noción de sexo sin cuestionar, pero complejiza el concepto de género: este marco teórico le permite crear nuevas categorías de análisis. Traub distingue entre “identidad de género”, “rol de género” y “estilo de género”,

Como en la literatura psicoanalítica, el género se concibe como un asunto de identidad de género base (la experiencia persistente de uno/a mismo/a como masculino, femenino, o ambivalente: yo soy un hombre, yo soy una mujer, yo soy ambos/ninguno), pero lo que se entiende por “base” aquí no existe antes que la representación; más vale, se construye a través de representaciones, específicamente a través de la adquisición del lenguaje y de la vestimenta, las cuales están codificadas por género. Además, el género es un asunto de *rol* de género [énfasis de la autora] (el grado con el que uno/a cumple con las expectativas sociales de comportamiento “apropiado”) y *estilo* de género [énfasis de la autora] (las elecciones personales que uno/a hace diariamente para aseverar la agencia dentro de los confines del género (1992: 98, 99).

Estas categorías la llevan a demostrar que no hay relación entre género y sexualidad: una puede considerarse mujer, tener un estilo de ropa calificado como varonil y ser heterosexual; o tener un estilo femenino y ser lesbiana. Así es como su crítica del psicoanálisis consiste en que este reduce la sexualidad a la única variable del objeto elegido y lo relaciona, directamente, con la identidad sexual, mientras que no solo el género sino también el erotismo y la elección del objeto sexual demuestran ser mucho más flexibles⁵.

Traub explica además que la ansiedad de género no está necesariamente ligada a la construcción de deseo homoerótico, ya que esta “no es más ni menos constitutiva del deseo homoerótico que lo es del deseo heterosexual” (1992: 121).

5 Este análisis será retomado por Carol Thomas Neeley (2000) y se explica en este trabajo en la sección siguiente.

A saber, analiza cómo las heroínas en las comedias mantienen su identidad de género femenino y, no obstante, generan y gozan del deseo homoerótico con otros personajes femeninos. También, analiza cómo Antonio refleja en su discurso una identidad sexual claramente masculina y deseo homoerótico por Sebastián. Se observa que la autora ofrece interpretaciones de símbolos que se distancian de otras lecturas de enfoque más psicoanalítico: la serpiente que Orlando mata para proteger a su hermano, no representa la “madre fálica”, sino estas ansiedades que la autora expone, lo cual nos recuerda, una vez más, su alto nivel de metacrítica.

Es interesante cómo Traub circunscribe de su análisis de la circulación del deseo homoerótico el uso del disfraz; por este motivo, se asume que no se embarca en analizar el más evidente homoerotismo entre Celia y Rosalinda al comienzo de la obra. Esta elección metodológica puede también responder a la influencia de Sedgwick (1998), quien analiza el homoerotismo masculino exclusivamente. Se volverá a la posibilidad de esta lectura cuando se analice el artículo “*The Lesbian Void*” (Jankowski en Callaghan, 2000) en la década siguiente.

Como se observara anteriormente, Traub se adelanta a su época en usar el análisis textual para desarrollar temas teóricos. La autora discute la relación entre vínculos homosociales, homoeróticos y homofobia; se la podría inscribir en el diálogo entre Sedgwick (1998) y Wittig (1992), el cual se asocia en este trabajo como su posible marco teórico: Traub se inscribe en la nueva perspectiva de Sedgwick, quien se distancia del lesbianismo separatista promovido por Wittig, e inicia lo que hoy se considera un enfoque *queer*.

Por ejemplo, con respecto al diálogo teórico que se suscita entre las dos pensadoras, el axioma uno de Sedgwick es: “las

personas son diferentes entre sí” (1998: 35). Posiblemente, en respuesta a Wittig (1992) quien en su texto *Homo Zum*, publicado en 1990, borra la idea de diferencia y explica,

el Otro no puede ser esencialmente diferente del Uno, es lo mismo [...] ni el pensamiento del Otro, ni el pensamiento de la diferencia deberían ser aceptables para nosotras, porque ‘nada de lo que es humano es ajeno’ para el Uno o para el Otro (1992: 82).

Cabe aclarar aquí que Wittig promueve destruir el contrato social heterosexual e interpreta el lesbianismo como una posición política. Esta pensadora afirma que las lesbianas no son mujeres, porque escapan al régimen heterosexual. Afirma que se deben eliminar los hombres, es decir, lo que se entiende por ellos en la sociedad heterosexual,

Nuestra lucha intenta hacer desaparecer a los hombres como clase, no con un genocidio, sino con una lucha política. Cuando la clase de “hombres” haya desaparecido, las mujeres como clase desaparecerán también, porque no habrá esclavos sin amos (1992: 38).

Wittig identifica a las mujeres, lesbianas, y a los hombres *gay*, como víctimas de este sistema heterosexual.

Una vez más, en una posible respuesta a esta postura, en su axioma dos, Sedgwick aclara que,

El estudio de la sexualidad no es coextensivo con el estudio de género; por consiguiente, la investigación antihomofóbica no es coextensiva con la investigación feminista. Pero no podemos saber de antemano de qué modo serán diferentes (1998: 41).

Es decir, de modo muy realista, separa las nociones de género y sexualidad. Sedgwick adopta una posición muy crítica del lesbianismo separatista, y explica que surge de esta confusión de género y sexualidad, en la que no se vislumbra ningún punto en común entre la homosexualidad masculina y la femenina. Además, advierte contra la homofobia que puede surgir, en ocasiones, a causa de este esencialismo y separatismo. Su marco ideológico es lo que hoy se entiende por teoría *queer*, porque aun cuando no se cuenta con el término, es claro que se propone la deconstrucción de la homo/heterosexualidad, además de los binarismos hombre/mujer. A pesar de que Sedgwick admite que su mirada sobre la homosexualidad *gay* es alternativa y no céntrica, a saber, su marco es feminocéntrico y sostiene la noción de diferencia sexual. Ofrece cómo hacer una lectura *gay* de autores masculinos⁶.

En segundo lugar, mientras que Wittig parece desfavorecer catalogar a una escritora (en particular, Djuna Barnes) como escritora lesbiana, dado que cree que “donde mejor puede funcionar la obra de Barnes para ella y para nosotras es dentro de la literatura” (1992: 89), Sedgwick aclara en su axioma seis que “la relación de los estudios *gays* con los debates sobre el canon literario es, y más vale que sea, tortuosa” (1998: 65); su propio texto constituye una demostración de cómo tal lectura a contrapelo es posible, y qué marco epistemológico se utiliza.

Vemos claramente cómo Traub se apropia de este marco teórico, y aplica en su análisis estas nociones de género y sexualidad. Aunque no se puede hablar del “armario” en la época de Shakespeare y, por ello, su marco epistemológico

6 Es interesante ver la defensa que realiza Traub de Sedgwick ante el ataque de Van Leer, por su lectura de la homosexualidad masculina desde afuera. Traub objeta “como posiciones, [la homosexualidad y la heterosexualidad] están disponibles en distintos grados para todo/as nosotros/as” (Traub 1992: 168).

va a ser diferente, esto explica su discusión de la homofobia y la aceptación de la homosexualidad en la Inglaterra isabelina. Esta operación se evidencia cuando decontextualiza las líneas de Antonio, “No hay en la naturaleza más fealdad que la del alma. Solo los malos pueden ser llamados deformes” (*Noche de reyes*, III, IV), y las utiliza como símbolo de los sentimientos antihomofóbicos, que discute imperaban en la época isabelina: el texto parece afirmar que lo que obstaculiza tanto los vínculos homoeróticos como heterosexuales no es lo que se entiende como natural, sino la falta de mutualidad.

Traub sale indudablemente del esencialismo al complejizar los conceptos de deseo y subjetividad. Según esta crítica, hablar de “EL” deseo femenino es tan riesgoso y falaz como hablar de LA mujer. Ella explica que esta simplificación se remite a la teoría psicoanalítica en Freud. Traub escribe en un contexto propicio para la apropiación futura de la teoría de Butler: por momentos la crítica parece adelantar la noción de “performatividad”, por ejemplo, en sus comentarios sobre el uso de la espada en el duelo por parte de la heroína disfrazada en *Noche de reyes*, la autora describe el género como prostético,

En este punto (fálico), la “falta” de Viola/Cesario se ratifica como el significante de diferencia sexual. Y, sin embargo, en la medida en que la masculinidad se encarna en la espada, depende de un tipo particular de actuación más que de algún equipo biológico. Este momento teatral simultáneamente reinscribe un código binario de género en la acción, y [destacado de la autora] sugiere la medida en que el género es prostético (1992: 132).

Estas líneas tienen ecos de la teoría posgénero de Preciado⁷, aunque todavía se escribe en un marco altamente constructivista, en donde no se problematiza la noción de cuerpo y sexo, ni se pretende deconstruir lo que se denomina la Naturaleza, a través del “contrato contrasexual”, como propone Preciado.

En conclusión, así como Sedgwick constituye un texto fundacional de la teoría *gay* (*a posteriori queer*), se puede afirmar que la crítica de Traub es el texto fundacional de la crítica *gay* (*a posteriori queer*) de Shakespeare. A diferencia de las primeras feministas que quisieron leer un Shakespeare feminista, Traub no va a buscar un Shakespeare lesbiano o *gay*, sino que va a leer la circulación del deseo homoerótico en las obras. Se observa cómo Traub, así como la crítica de esta década por regla general se distancia del autor e inclusive del personaje, y se enfoca en las prácticas discursivas.

Otra producción crítica representativa de la década de los años noventa es la segunda obra de Coppélia Kahn (1997), *Roman Shakespeare*, la cual aparece como parte de la colección *Feminist Readings of Shakespeare*, editada por Ann Thompson, junto con la obra de Phyllis Rackin y Jean Howard, *Engendering a Nation* (1990), comentada en la sección anterior. Al igual que las demás críticas de esta generación, Kahn se apropia de una perspectiva neohistoricista y analiza las prácticas discursivas aunque no menciona a Michel Foucault en ningún momento de su obra. Se nota la gradual apropiación de las teorías feministas más recientes: Kahn menciona a Judith Butler, a Julia Kristeva y a Luce Irigaray, aunque su visión de género sigue siendo

7 “El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos” (Preciado, 2002: 25).

constructivista, y no se llega a problematizar el cuerpo femenino y la diferencia sexual, según invita la teoría de Butler.

Lo que es más evidente, en este caso, es el cambio de metodología en su nueva crítica: la autora prueba lo que anuncia al principio de su libro (1996), a saber, se va a concentrar, nuevamente, en lo masculino. Pero, esta vez no tanto en los procesos psíquicos individuales, sino en las prácticas discursivas e ideológicas. Por ejemplo, cuando analiza la maternidad, no se dedica exclusivamente a un análisis de personaje, ni a describir qué tipo de madre era Volumnia, sino que explica cómo se construía la maternidad y qué función tenía con respecto a la guerra en la antigua Roma.

En otras palabras, Kahn demuestra su transformación de una perspectiva crítica más esencialista, en la cual hablaba del temor a lo femenino o lo materno (1982), a una mirada constructivista, en la cual reconoce que la maternidad es un constructo ideológico históricamente situado,

La maternidad no es un “hecho natural” sino una construcción cultural multideterminada definida y organizada por normas que se desprenden por las necesidades de un grupo social específico y de una época definida de su historia. Se trata de un fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo y poderoso que es, a la vez, fuente y efecto del género (Palomar Vereá, 2005: 36).

Sin embargo, su investigación se sigue apoyando principalmente en la teoría freudiana. Por ejemplo, en su lectura de las heridas como fetiche o las referencias implícitas al narcisismo cuando analiza *Coriolano*. Se observa, por

otro lado, una tendencia a mencionar la etimología de las palabras para probar las hipótesis, por ejemplo, la palabra “*wound*” (herida) ligada a la vulnerabilidad, “*Volumnia*” asociada a “volumen”, o la palabra “*mettle*” (temple), la cual Kahn define como “dureza y resistencia masculina” (1997: 89) y que ella asocia con la palabra “metal”.

Se sigue adoptando un enfoque histórico en tanto menciona fuentes históricas para explicar las concepciones del suicidio en el Renacimiento y cómo estos discursos problematizan la lectura del suicidio fallido de Antonio. Para Kahn, este es la manera que tiene el héroe de recuperar su identidad masculina romana como escape de una vergüenza feminizada. Pero la autora, también, hace referencia a las actitudes ambivalentes acerca del suicidio en el contexto de producción para demostrar su tesis sobre la Roma anglicizada que Shakespeare construye.

Es decir, su base sigue siendo historicista y psicoanalítica, pero con un marco epistemológico distinto, ya que el objeto de estudio no sería la psiquis del personaje, sino las prácticas discursivas que articulan los procesos psíquicos. En particular, al liberar a *Volumnia* de la culpa individual, y depositar la responsabilidad en “*Romanness*” (lo romano) y la construcción de la maternidad en ese discurso, Kahn está haciendo efectiva una crítica del sistema patriarcal que ofrece desde los márgenes la posibilidad de cambio y reescritura. A saber, si reemplazar el afecto por valentía para luchar en la guerra lleva a la traición, indirectamente, esta autora está reivindicando lo materno como amor que permite la inserción social en el orden fálico y simbólico, de una manera sana.

Se observa la referencia a Judith Butler en la segunda crítica de Kahn (1997); es más, se cita a la autora en una nota al final del capítulo, al afirmar que la premisa de base para analizar “*Romanness*” es que el género es una ideología,

Al menos el género funciona como una ideología, en volver algo ocasionado por los seres humanos en algo reificado, trascendental, “natural” e inaccesible para la intervención humana [...] Las prácticas discursivas de la cultura transforman las diferencias corporales y otras entre humanos en un sistema de género que forma tanto hombres como mujeres (1997: 1).

Pero, por otro lado, en su análisis sus palabras demuestran un enfoque más constructivista que el de la teoría de esta pensadora: se ignora la materialidad de los cuerpos en esta explicación o la definición de género como “performatividad”. Kahn menciona que adhiere al pensamiento de Butler en una nota al final, pero, especialmente, en tanto Butler critica la distinción sexo/género de Gayle Rubin,

Butler sostiene que “el ensayo de Rubin permanece ligado a una distinción entre el sexo y el género que asume la realidad ontológica separada y previa de un ‘sexo’ que se hace de nuevo en el nombre de la Ley, es decir, se transforma posteriormente en ‘género’” (1990: 74) (Kahn, 1997: 21).

No obstante, cabe señalar que el análisis de género de Kahn es ciertamente novedoso y deconstructivista, en tanto sostiene que en las piezas romanas los personajes masculinos se feminizan, por ejemplo, Julio César. La autora demuestra esto a través del análisis de las heridas como fetiche y el derrame de sangre como representación de lo femenino. A su vez, en su hipótesis esta deconstrucción se refleja cuando afirma que Shakespeare hace una crítica de la ideología de género en las obras romanas.

Kahn menciona también a Eve Kosofski Sedgwick en relación con el vínculo homosocial entre Antonio y Julio

César: los dos personajes desean el “*imperium*” según la autora. Pero, no ahonda en una posible lectura de homoerotismo, sino que afirma la emulación como principio de relación homosocial masculina.

Es interesante asimismo comentar que, cuando explica la representación de la maternidad de Volumnia como femenina y masculina, al mismo tiempo, Kahn siente la necesidad de citar a Kristeva para explicar la misma como interface de la naturaleza, la cultura y el acceso a la otredad,

Este cortocircuito cultural puede ser entendido desde el punto de vista del análisis de Kristeva sobre el lugar de la madre-mujer como “más bien un extraño ‘pliegue’ (*pli*) que transforma la naturaleza en la cultura, y el sujeto hablante en biología... esta heterogeneidad, que no puede ser incorporada por el significante, literalmente explota con el embarazo –la línea divisoria entre la naturaleza y la cultura– y con la llegada del/ la niño/a que... le da una oportunidad, aunque no una certeza, de acceso a lo otro, lo ético. Estas peculiaridades del cuerpo materno hacen de una mujer una criatura de pliegues...” (Kahn, 1997: 150).

Esta teoría es aplicada al significado encontrado en la obra, ya que la tragedia se basa en esta falla en la maternidad en este discurso, al disociarla del amor y unirla a la guerra, sumado a la ausencia de un orden fálico; la ironía yace en que el individuo no se logra desprender de lo materno como violencia, y termina yendo en contra de Roma misma. Es decir, este análisis y marco teórico se basan en su totalidad en la aceptación del complejo de Edipo y del orden fálico según Freud.

Asimismo, en la cita de Kristeva se puede ver cómo esta pensadora reifica la maternidad según la crítica de Butler

(1990). Kahn en este sentido no hace reflexiones sobre su propio marco teórico ni sus procesos de lectura. A saber, no es consciente de esta sutil contradicción: mientras ella en su crítica parece adoptar un enfoque materialista, se sirve de una cita con un enfoque más idealista de lo femenino, que no problematiza. Mientras se evidencia un enfoque deconstructivo del género a lo largo de su análisis, en tanto explora lo femenino y masculino en diferentes personajes y prácticas discursivas, vale decir, se distancia de una visión esencialista de los sexos. No se aparta de la visión falogocéntrica del complejo de Edipo en la teoría freudiana. El giro epistemológico en Kahn es de todos modos suficientemente radical y representativo de esta época en tanto pasa de analizar los procesos intrapsíquicos individuales en 1982 a considerar las prácticas discursivas que los generan en 1997.

Quien trabaja desde la total apropiación de las teorías de Butler, Sedgwick y de Foucault es Kate Chedgzoy (1995), en *Shakespeare Queer Children*. El título de la obra define claramente su enfoque alternativo: Chedgzoy escribe en un contexto de cuestionamiento del canon y de lucha política ante la intolerancia a la comunidad *gay*. La autora entonces se propone explorar cómo Shakespeare funciona como padre totémico, no solo para las escritoras y críticas feministas, sino para los escritores y productores de la comunidad homosexual. Su elección metodológica consta en analizar apropiaciones de Shakespeare: no trabaja sobre la obra del autor sino sobre los hipotextos paródicos, y rastrea las líneas de fuga que permiten estas apropiaciones.

Por ejemplo, en su análisis de la novela *Wise Children* de Angela Carter, la escritora explora la referencia a la historia en *El rey Lear* para justificar el injerto de incesto en el hipertexto,

Para una lectura feminista psicoanalítica, tal regreso, el autodiagnóstico de Lear de histeria –¡Oh! ¡Cómo este mal de madre corre hinchándose hacia mi corazón! ¡Atrás, *Hysterica passio*! ¡Melancolía trepadora, tu elemento está abajo! (II, iv)– plantea una ironía curiosa, ya que fue al tratar a las hijas histéricas, más que a los padres, lo que dio a Freud la oportunidad de llevar a cabo sus análisis de familias infelices y, al forzarlo a confrontar la frecuencia aparente de incesto en los hogares mejor regulados, formó la base de sus teorías revolucionarias (1995: 56).

La crítica menciona dos posicionamientos distintos ante la posibilidad de estas lecturas *queer*: mientras que la historización lleva a Foucault a cierto escepticismo con respecto a la reapropiación del texto, Chedgzoy cree en la posibilidad de revisión considerando la continuidad del deseo homoerótico. Por otro lado, su tono dista del esencialismo, no solo gracias a la historización de prácticas discursivas, sino también debido a una postura autorreflexiva y a la elección de su objeto de estudio, a saber, hipotextos de Shakespeare. Es decir, los textos que analiza están situados en su mayoría en el siglo XX y, por ende, la homosexualidad dista de ser un anacronismo; la autora debe simplemente probar qué es lo que permite en Shakespeare esta reescritura.

No solo su enfoque es avanzado para la época, sino que su marco teórico da cuenta de la teoría de Butler como texto fundacional detrás del proyecto revisionista *queer*,

Yo argumentaría que la noción de mascarada encaja más productivamente con las presunciones teóricas que informan las políticas sexuales de las comunidades lesbianas y *gay* de la década de 1990, al menos en la medida que son ejemplo de las características

de la “nueva política/cine *queer*”, y por la teorización enormemente influyente de Judith Butler de todas las formas de las identidades sexuales y generizadas como performativas, actuadas de forma improvisada en un teatro de identificaciones cambiantes y provisionarias (1995: 212).

Sin embargo, esta autora no ahonda en dicha teoría sino que se apoya principalmente en el marco psicoanalítico para discutir la relación edípica entre Shakespeare como autor canónico y las/os escritoras/os feministas y *gay*: hace referencia a Kristeva y la apropiación en su teoría de lo abyecto del cuerpo grotesco de Bakhtin; también, se menciona a Harold Bloom y su teoría de “la ansiedad de las influencias” (1986). Los escritores que se exploran (Angela Carter, Janys Chambers, Suniti Namjoshi, H.D. y Derek Jarman) logran recuperar las voces y cuerpos abyectos de las hijas y las madres, que se suprimen en las narrativas, y visibilizar la homosexualidad sugerida por los vínculos homosociales masculinos, según la explicación de Sedgwick (1998). Chedgzoy adopta un tono metacrítico comprometido en su intencionalidad política,

Comparto el proyecto de trabajo de Peter Erickson, por medio de “la reconstrucción continua para el presente del pasado cultural” (1995: 97), hacia una transformación del canon maestro que reevalúa su constitución a la luz de los desafíos que proceden de las comunidades feministas, negras y lesbianas/*gays* (1995: 104).

No se defiende tanto la propia lectura desde lo teórico, como se observó en Callaghan (1994) y Traub (1992), ya que se escribe desde la lucha política anti-homofóbica y al

parecer desde el centro de la comunidad académica lesbiana y *gay*. Chedgzoy acota además que es el mercado el que va a definir, en última instancia, hasta qué punto esta figura canónica es relevante para esta comunidad, “una interpretación más cínica podría ser que las fuerzas del mercado ya están entrando como una tromba donde la corrección política tiene miedo de pisar” (1995: 105).

Se podría concluir que el trabajo de esta escritora es revolucionario para su época al iniciar las lecturas *queer* de Shakespeare. Sin embargo, es también producto de su contexto responder la interrogante acerca del autor como figura canónica o “función del discurso”, según Foucault (en Lodge, 1988): la crítica de la década siguiente no sentirá la necesidad de volver a este interrogante, muy probablemente, porque las fuerzas del mercado, como acota Chedgzoy, habrán preponderado ante las discusiones ideológicas.

2.4. El significado en el cuerpo: El análisis de la representación teatral o fílmica

Como se observa en el análisis de las secciones anteriores en esta década, surge un interés por el cuerpo del actor/actriz y, por otro lado, tanto Chedgzoy (1995) como Helms (1994), consideran las representaciones teatrales o cinematográficas y les dan prioridad en su análisis sobre el texto. Esto puede responder al debate teórico sobre la corporización de la subjetividad y, a su vez, por la influencia de la teoría bajtiniana unida a un interés por generizar el cuerpo grotesco. Taylor comenta este fenómeno,

Atrás del interés crítico por el travestismo, la política de género y la ideología, el *cross-dressing* y demás, está la obsesión del siglo XX con el cuerpo, la cual, en al-

gunos círculos, ha reemplazado la obsesión tradicional y antigua con la palabra. ¿Por qué esto es así? ¿Es, como pregunta Dympha Callaghan, porque el cuerpo “intrínsecamente constituye un sitio apropiado y efectivo de resistencia a la trampa conceptual del patriarcado capitalista tardío, cada vez más densa, sutil y abarcadora?” (Taylor, 2001: 206).

Se lee entre líneas en esta cita la búsqueda de escapar la metafísica anterior, a través de la inmanencia del cuerpo. En el caso de la crítica de las obras de Shakespeare, las escritoras encontrarán una posible respuesta al interrogante sobre cómo encontrar una lectura feminista que no excluya a las mujeres del texto: como comenta Helms, la revisión se inscribe en el cuerpo de la actriz en el escenario.

Al ser esta época, los comienzos de la elección metodológica y del desarrollo de las teorías del cuerpo, las críticas escriben con un grado más acotado de autorreflexión y desarrollo teórico. Por ejemplo, Gay (1994) es consciente del rol del contexto de producción teatral en los significados que analiza pero fuerza las lecturas en la búsqueda de ciertos significados. La autora analiza las producciones teatrales de Shakespeare, especialmente de la *Royal Shakespeare Company*: su obra es un registro detallado de las diversas representaciones con comentarios sobre la actuación, la elección de actores, etc. En el caso de *Noche de reyes*, por ejemplo, Gay rastrea cuáles repertorios lograron mostrar la confusión de género que a ella le interesa. A diferencia de Rutter, una década más tarde, Gay no problematiza su propio análisis del texto, ni usa la reapropiación para relacionarla con un desarrollo teórico o temático, sino que parece dar por sentado el significado en el texto. Por momentos, menciona otras autoras críticas, como por ejemplo, Lisa Jardine, o Valerie Traub, para hablar de la circulación de deseo, pero

no pone el texto en diálogo con esta otra crítica sino que comprueba hasta qué punto la representación teatral presenta este nuevo significado que ella persigue.

La autora es muy crítica de la perspectiva androcéntrica y la mitificación de Shakespeare. Comenta el contexto histórico y cultural de estas producciones y cómo debido a un tema económico la *Royal Shakespeare Company* demuestra, en el momento de su crítica, un enfoque más marxista. Sin embargo, nota cuán difícil todavía es, para las mujeres, tener acceso a la dirección de las obras. Los espectadores o reseñadores varones creen ser dueños del significado verdadero de Shakespeare, según la autora.

Es interesante notar cómo Gay es consciente de que toda crítica o reseña de una producción habla de sus tiempos,

No hay crítica, o historia, que no se escriba desde una perspectiva específica y para una audiencia imaginada específica; como feminista materialista, soy consciente de que el "género" no es un constructo aislado, sino dependiente de la matriz de los discursos de la nación, la raza, la clase y la edad en la cual está insertada (1994: 13).

Este mismo principio se puede aplicar al análisis de su propio trabajo, en el que se nota una cierta concientización de la reconstrucción de significado, y la consideración de las variables de clase, etnia, etc. que se interrelacionan con la de género, pero todavía ella no comenta sobre cómo este principio se aplica a ella misma, como lectora o espectadora subjetiva. Tampoco se observa que ella aplique esta consideración de la heterogeneidad de lo que se entiende por mujeres; Gay cae en la generalización cuando afirma:

Vamos al teatro por muchas razones; pero sugiero que aquello/as que van por más que por una mera salida social están allí esperando experimentar una vez más la atracción mágica de seres humanos representando una historia que momentáneamente colma sus fantasías de transgresión (1994: 14, 15).

En el original, “*we go*” deja en evidencia que Gay está generalizando sobre el placer de la recepción de la obra e ignorando la diversidad sexual, étnica y demás de la misma.

Esto se evidencia, aún más, cuando comenta:

No es simplemente un asunto de voyeurismo sino de una circulación particular de energía erótica entre los/as actores/actrices y la audiencia [...] Como Orlando, pararíamos y nos preguntaríamos, ¿quién nos gusta más, Rosalinda o Ganimedes? ¿Importa? El placer de la presencia multigenerizada del/la actor/actriz (por ese momento seguro, contenido de tiempo de actuación) es delicioso (1994: 14, 16).

En este comentario, simplifica las emociones que rodean a la propia identidad sexual y proyecta sus propios procesos en la audiencia de manera arbitraria, sin dar cuenta de las diferencias. Se puede señalar que por el contexto en que esta producción crítica fue escrita, se nota en su discurso cierto remanente esencialista, a pesar de su afirmación de enfoque feminista materialista.

De alguna manera, Gay responde cómo es Shakespeare relevante para el proyecto feminista depositando esta posibilidad en la actriz,

Pero una actriz (o actor) determinado puede trastocar tal voyeurismo; no “interpretando contra el texto”, no

hay tal cosa como “el texto en sí mismo no mediado por supuestos culturales, sino invistiendo todas las textualidades de la producción (diálogos, vestuario, lenguaje corporal, cómo ella habita el espacio del escenario y cómo se relaciona con los otros intérpretes) con su propia energía individual: en un sentido peleando por su papel, como la encarnación de una mujer *particular* contenida en una narrativa que pretende ser universal (1994: 4).

La crítica habla de “retextualización” del texto escrito. Su conclusión al analizar la producción teatral desde la década de 1950 es que los finales de las comedias cuestionan la noción de género mismo, ya que ante la nueva conciencia feminista, las representaciones prueban que el matrimonio forzado, el sometimiento femenino o el ridículo de las clases sociales inferiores no es un final feliz o deseado para la audiencia contemporánea. Los/as distintos/as directores/as han logrado reapropiarse del texto y mostrar esta realidad, basándose en las lecturas críticas de su contexto de producción.

El enfoque marxista de Gay es evidente, en tanto interpreta las representaciones teatrales como producto de su contexto cultural e histórico: mientras que las producciones de los años cincuenta todavía afirmaban un ideal de la mujer tradicional, en las décadas de 1960 y 1970 la fortaleza e independencia femenina reflejan los ideales feministas de la época; por otro lado, la crítica liga al Thatcherismo aquellas puestas en escena, en que se demoniza a la mujer, nuevamente, o se afirma su vulnerabilidad en la década siguiente.

La autora adopta un tono reflexivo cuando se pregunta hasta qué punto Shakespeare es “un cronista de su tiempo” (1994: 179). Adhiere a Fiona Shaw, a quien cita, para reafirmar el carácter explosivo de estos textos, y concluye,

Negarles ese poder explosivo es empobrecer la cultura, asentir en una ficción oficial que la comedia clásica no es más que un opiáceo elegante (1994: 179).

Es decir, Gay enfrenta la angustia de preguntarse hasta qué punto Shakespeare no se adecúa al proyecto feminista pero no logra sostenerla y fuerza una respuesta afirmativa, recayendo en un concepto cuestionable de cultura, e indirectamente, refiriéndose al placer en el texto, lo cual es un elemento importante, pero irrelevante para la pregunta original.

Una crítica que marca un hito en el estudio del cuerpo en las obras de Shakespeare es Gail Paster (1993): en *The Body Embarrassed*, ofrece un estudio exhaustivo y de un serio desarrollo teórico, con respecto a este tema. La crítica comenta sobre el nuevo interés en la investigación feminista y reconoce su deuda con Foucault, quien nutre su marco teórico. Paster no analiza representaciones teatrales, sino que su trabajo se inscribe en la línea de historización de las prácticas discursivas: afirma que intenta ofrecer una revisión de la teoría de los humores, por un lado, y la teoría bajtiniana del cuerpo y su relación con lo carnavalesco, por otro. Además de la individualidad corporal y los procesos subjetivos, Paster considera las diferencias de género que la teoría de Bakhtin parece circunscribir.

Lo novedoso de su perspectiva es que ella ve la historia social del cuerpo unido a la teoría fisiológica,

Teorizar la conexión entre la historia del cuerpo externo –físico y social, el cuerpo visible de formas diferentes al ser y al Otro, y la del cuerpo interno, el cuerpo físico y social, percibido, experimentado e imaginado desde adentro [...] La distinción entre ambos es un constructo analítico. (1993: 3)

En este discurso, los “humores” se referían a distintas sustancias corporales, la sangre, la flema, la bilis negra y amarilla; se atribuía distintos temperamentos a los sujetos renacentistas, de acuerdo a cómo estas estaban distribuidas y predominaban en el cuerpo: la bilis amarilla se asociaba con la irascibilidad, la bilis negra con la irritabilidad, la sangre con el coraje y la flema con la calma. Paster explica que la sangre se asociaba, en general, a la vitalidad: de ahí que la práctica de la flebotomía se usara para restaurar el equilibrio interno: en la obra *Julio César*, cuando Bruto exclama “se nos llamará purificadores, no asesinos” (en el original “*purgers*”, los que purgan) (II, i, 180), Paster afirma que los conspiradores conciben el cuerpo de César como pletórico.

Por otro lado, el derrame incontrolado de sangre estaba asociado con lo femenino. Es así como Paster incluye la variable género en su estudio del humoralismo materialista. En la obra, Porcia, la esposa de Bruto, demanda saber qué es lo que aqueja a su esposo: “En el contrato del matrimonio, decidme, Bruto, ¿se exceptuó que ignorase yo secretos que os conciernen?” (II, i) Le cuestiona si al no tener acceso a esta intimidad, ella no es más que una prostituta que le provee de placer sexual, “¿No hay lugar para mí sino en los arrabales de vuestra buena condescendencia? Si no soy más que eso, Porcia es la manceba de Bruto, no su mujer” (En el original, “*Dwell I but in the suburbs/Of your good pleasure? If it be no more/Portia is Brutus’ harlot, not his wife*”. (II, i). En estas líneas se observa la tesis de Kahn (1997), comentada anteriormente: la Roma representada es anglicizada, ya que las prostitutas se encontraban en los suburbios de Londres en la Inglaterra Isabelina. Finalmente, Porcia le informa que ha recurrido a la automutilación, para demostrar que ella es digna de compartir la vida política de su esposo, “Para daros una prueba de mi firme constancia, me herí voluntariamente aquí, en

el muslo. ¿Puedo llevar esto con paciencia y no los secretos de mi esposito?” (II, i). Este elemento no es original de Shakespeare, sino que aparecía ya en las fuentes históricas, a las que el autor debe haber tenido acceso, probablemente *The Lives of the Noble Grecians and Romans* de Plutarco, o en su defecto la traducción de Thomas North. Paster interpreta que Porcia se infringe la herida en su pierna como prueba de su masculinidad,

El deseo de Porcia es asimilar el vínculo matrimonial con el vínculo de conspiración, tener lugar en Roma más que habitar en los suburbios del buen placer de Bruto [...] incapaz hablando de probar su habilidad para callarse, se vuelca a la automutilación (1993: 105).

Este análisis es retomado luego por Kahn (1997): Paster lee la herida como fetiche o falo sustituto, ya que al controlar el flujo de la sangre probaba su igualdad de género y de poder.

Es decir, la autora muestra en su lectura cómo la subjetividad está ligada a las prácticas discursivas sobre la corporeidad. Además de las prácticas de flebotomía, comenta sobre la vergüenza, por ejemplo, aclara que en los discursos de la época, la pasividad masculina en el acto sexual producía fuertes sentimientos ligados a la misma, y gran ansiedad: por ello, la poción de amor de Puck en *Sueño de una noche de verano* debe haber despertado sensaciones desagradables en la audiencia masculina. Asimismo, el embarazo y la lactancia eran también procesos bochornosos en los discursos de la época. Mientras que en tiempos posteriores se conciben los pechos femeninos como partes eróticas del cuerpo, en el Renacimiento, se asocian únicamente con dar de mamar. Paster acota los sentimientos ambivalentes ante estos procesos, que implicaban a la vez, vergüenza y celebración,

Dentro de este paradigma general, se les ofrecía a las mujeres una imagen profundamente ambivalente de sus propias funciones reproductivas, de su control de la natalidad y de las prácticas de amamantamiento (1993: 215).

Vemos cómo Paster se distancia del cuerpo grotesco Bajtiniano, en tanto ella considera el cuerpo individual o interno generizado, además de lo externo o colectivo, y no une el cuerpo humoral a lo festivo popular, sino a su inscripción en las escrituras vernáculas médicas. Su lectura apunta a una revisión de la teoría de Bajtin (1984), en tanto prueba que el estudio del cuerpo no se aplica solo a lo carnavalesco como político para hablar de la lucha de clases, sino que su énfasis está puesto en el género. Su discurso muestra, claramente, la influencia de Foucault, pero no se observa el grado de metacrítica que ya se evidencia en algunas otras autoras de esta generación. No se menciona a Judith Butler tampoco. Paster se inscribe más en la línea foucaultiana de la historización de las prácticas discursivas, que en la línea revisionista.

Otra autora que, al igual que Paster, se apropia de la teoría del cuerpo abyecto bajtiniano y de lo abyecto en Julia Kristeva (1988) es Phillipa Berry (1999) en *Shakespeare's Feminine Endings*. Como se comentó en la sección acerca del amor romántico, esta escritora parece adelantarse a la teoría *Queer*, producida después del 2000, al explorar las “fisuras” en el texto que nos hablan de una sexualidad femenina disidente expresada en las aperturas del cuerpo abyecto: el ano, el oído y el ojo serán los puntos de entrada y salida de nuevos significados. Sin contar todavía con la teoría de Preciado, para quien la erotización del ano y de otros sitios corporales, considerados no erógenos, figura como una de las estrategias para escapar el contrato social

que denominamos la Naturaleza, esta crítica ya refleja una búsqueda de una mirada del cuerpo abyecto y de la sexualidad, sin lugar a dudas, alternativa. A pesar de que este libro es también parte de la colección *Feminist Readings of Shakespeare*, editada por Ann Thompson, junto con la obra de Phyllis Rackin y Jean Howard *Engendering a Nation* (1990) y *Roman Shakespeare* de Coppélia Kahn (1997), comentadas en la sección anterior, esta crítica escrita en el año 1999, se alinea más con la producción después del 2000, en cuanto a su enfoque *Queer*.

Ahora bien, comparte con el resto de la colección los procedimientos metodológicos: el análisis textual y de la etimología de las palabras, y una clara historización de los discursos que se exploran, más que una conciencia revisio-nista o una tendencia a la metacrítica. La autora se propone deconstruir la estructura lineal y fija de la tragedia, con su énfasis especial en el final, aludiendo a las referencias de apertura, asociadas con lo femenino o feminizado. Berry cuestiona la muerte en Shakespeare, la visión última heredada de la visión judeo-cristiana: lee unión, transición y apertura, las cuales, muchas veces, se asocian con la ananidad. En inglés, la palabra “*end*” alude al final de la trama, pero, también, al trasero humano, por ejemplo, en la frase “*bodily ends*”.

La autora se enfoca en los juegos de palabras de Hamlet, y los interpreta como exceso masculino; afirma que el cuerpo femenino abierto figuraba en la época de Shakespeare como el final o último significante para el lenguaje. Berry parece pretender recuperar ciertos discursos desde la historización cuando anuncia,

una vocalidad oscura y elemental reverbera a través de la tragedia shakesperiana: una resonancia trágica en o a través de la naturaleza y el cuerpo que algunas

de las preocupaciones recientes de deconstrucción y teoría feminista pueden elucidar útilmente (1999: 44).

Berry hace referencia a la noción de *chora*, mencionada por Julia Kristeva (1988), para representar lo femenino como contención de lo masculino. Comenta sobre lo siniestro de la conexión entre la boca femenina y la vagina en los textos, que representan este difuso límite entre lo escatológico y lo sobrenatural. Por ejemplo, Ofelia, en su locura y muerte, une en su discurso la inocencia perdida y el lamento de la muerte de su padre-amante: vocaliza las asociaciones de muerte y sexualidad femenina, referidas por Hamlet en sus juegos de palabras previos.

Se menciona, también, el mito de Eco⁸, quien sobrevive a su cuerpo, para demostrar que la muerte femenina en Shakespeare se concibe como un proceso y que la voz femenina sobrevive de manera sobrenatural: la canción del sauce en Otelo, la voz de Charmian después de morir Cleopatra, las palabras de las brujas en *Macbeth*, el deseo de Julieta de una muerte “tan suave como el aire” aluden a voces femeninas que persisten después del final de las heroínas.

La crítica rastrea la prevalencia del ojo en el pensamiento occidental, se refiere al “ocularcentrismo” (Jay, 2007), a la mirada especular alternativa de Irigaray (1974), y se enfoca en Otelo para interpretar el ojo femenino como una referencia a la genitalia cubierta con el himen, que el héroe se rehúsa a desflorar,

Parece que para Otelo la pérdida de la virginidad implica una caída trágica o “perdición”. Porque por lo que Otelo se atormenta en Chipre es un senti-

8 Es interesante señalar que la audiencia isabelina estaba bien familiarizada con el mito de Eco, ya que *Metamorfosis* de Ovidio era uno de los libros más leídos en aquel período (Bate, 1994).

miento de aversión por la “oscuridad” de la mujer sexualmente experimentada, quien por la pérdida de su velo corporal o cubierta paradójicamente se vuelve opaca más que transparente a la mirada masculina, ya que ahora invita un estilo sexual o corporal diferente de “mirar” (1999: 100).

En *El rey Lear*, Berry analiza la relación entre las reinas y las imágenes de un estado fisurado: la crítica retoma en este capítulo el foco en la analidad femenina, analizado en la sección de *Romeo y Julieta*. Después de que Lear divide su reino en vida entre sus tres hijas, y Cordelia, la menor y preferida, se rehúsa a expresar cuánto lo ama, Lear la deshereda y la destierra. Este tercio fantasmal de tierra yerma “excretado” por sus cuñados, según Berry, hace referencia a Inglaterra dentro del Reino Unido. Esta obra se escribe cuando a Jacobo I se le adjudicaba haber unido los tres reinos, cuando de hecho, las alianzas y uniones entre reinos se asociaba con lo femenino; así es como Berry relaciona a Cordelia con la madre del rey, María Estuardo, la reina escocesa, quien también fue desheredada. Para la crítica, Shakespeare es ambiguo en torno a una monarca mujer, quien une como con un cordón o un nudo los reinos: se hace referencia a la palabra *knot*, asociada con “*nothing*”, que articula a la heroína y *cordelier*, en francés, similar a su nombre. Cordelia tiene el poder de reconciliar y unir, pero la obra también advierte sobre la unión del reino y los límites a las demandas de los padres con sus hijas. Berry, entonces, es novedosa en buscar líneas de fuga que hablen de sexualidades alternativas, pero reinscribe estos significados en el contexto de producción a través de la rigurosa historización.

Como se comentó en la sección de la *shrew* en este trabajo, Hodgdon (1992) también analizará representaciones teatrales y fílmicas de *La doma de la fiera*, para observar cómo el

siglo XX se apropia de la obra, y explorar hasta qué punto se crean nuevos mitos que perpetúan el patriarcado. Esta autora es una adelantada para su época en términos del marco teórico y estrategias metodológicas planteadas, y se desarrollará, con mayor detalle, estas elecciones y sus implicancias, en torno a la teoría de cine feminista en la sección de la década siguiente.

Hodgdon sostiene que el consumidor de estos nuevos significados sigue siendo el varón y, en última instancia, se sigue relegando a la mujer a una posición de objeto sexual. La crítica primero se enfoca en el texto y rastrea una lectura de sadomasoquismo que la obra alienta; luego, hace uso de la teoría de Foucault (1976) y de De Lauretis (1984) para demostrar cómo se sigue objetivizando a las mujeres al construir el placer femenino en la sumisión voluntaria. El procedimiento metodológico de Hodgdon no es solo el análisis de las escenas en las películas, sino la observación de la elección de los/as actores/actrices y de sus implicancias. Referencias a sus vidas privadas agregan significado a la película en forma intertextual.

La crítica interpreta la obra de Charles Marowitz, *The Shrew*, representada en 1974, desde la obra de Foucault, *Vigilar y Castigar* (1976): se enfatiza el sadismo de la dominación masculina al eliminar la asociación con la sexualidad presente en el texto, por ejemplo, mostrando el lavado de cerebro y la brutalidad de un campo de concentración. La autora se pregunta sobre la posibilidad de borrar la diferencia sexual y responde que la obra se apoya en la necesidad de construir a la *shrew* como femenina. Hodgdon nota la dificultad para la audiencia femenina de encontrar placer en el texto fuera de este lugar de sometimiento, pero, a su vez, comenta sobre el potencial destabilizador de la obra,

Ya sea varón o mujer, los/as espectadore/as de *Shrew* permanecen conscientes no solo del rol inevitable del poder en el sexo, el género y la representación, sino también de cómo las identidades de género oscilantes pueden, en ocasiones, desatar ese poder y soltarlo a los empujones (1992: 540).

De todas maneras, Hodgdon problematiza esta posibilidad de ambivalencia en la respuesta al texto/interpretación: comenta con realismo el peligro de caer en la aceptación de la cultura dominante, por un lado, y la adhesión a la comunidad marginal, por el otro. Advierte en contra de lo que ella llama “la violación feliz”, a saber, la violencia sexual autorizada, porque es controlada. Es decir, la autora se apropia de la teoría de Foucault, pero logra distanciarse a través de una mirada ética del sadomasoquismo implícito. La lectura desde Foucault, en particular del panoptismo, también se observa en el comentario acerca de “la tendencia de lectoras feministas recientes de domar la doma de Cata para fracturar el panoptismo patriarcal de la obra” (1992: 542). Evidentemente Hodgdon es crítica de estas estrategias de posible negación ya que advierte en contra de la aceptación de este lugar de sumisión, “confundi[endo] su posicionamiento cultural (o destino) como una trampa, sin importar cuán tierna (1992: 543).

El concepto del “panoptismo patriarcal” es interesante para este trabajo ya que denota qué se lee desde el contexto de recepción. Foucault (1978) sostiene que la sociedad panóptica surge a fines del siglo XVII y siglo XVIII, con la aparición del aparato estatal. La época anterior era de carácter legalista, y se perseguía la comprobación y confesión del crimen ya cometido para ejercer el castigo. El panoptismo, en cambio, garantiza la vigilancia del mayor número de personas por una sola, para controlar sus acciones

y acumular conocimiento de sus actos. Foucault lo define como,

una forma de vigilancia que se ejerce sobre los individuos de manera individual y continua, como control de castigo y recompensa y como corrección, es decir, como método de formación y transformación de los individuos en función de ciertas normas. (1978: 123)

Así pues, Hodgdon en esta noción no se está refiriendo a las prácticas discursivas en el contexto de producción de Shakespeare, sino al efecto que la obra tiene sobre las espectadoras/lectoras femeninas: se infiere que el discurso patriarcal adjudicado a la obra se deconstruye, en esta crítica feminista mencionada, con la intención política de complejizar la identificación de sus receptoras y desactivar estos mecanismos de control y formación sexista. Esta perspectiva, desde los procesos de recepción de la obra por las mujeres, muestra la influencia de la teoría de De Lauretis (1984), la cual se retomará en relación a la crítica posterior en este trabajo.

En la versión fílmica de Columbia Pictures *Taming of the Shrew*, dirigida por Samuel Taylor y producida en 1929, se refuerza, según la autora, el trato abusivo de Petrucho y el sometimiento de Cata. Hodgdon comenta sobre la pareja de actores, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, quienes parecían replicar esta violencia tanto en su vida privada como profesionalmente durante la filmación. Cita una entrevista hecha a la actriz, quien describe las graves consecuencias emocionales de este maltrato por parte de su esposo durante la producción de la película: se notan, entonces, las consecuencias de esta dinámica en las sujetas reales. Hodgdon hace referencia al contexto de producción de la película en su análisis de *Kate* de George Sidney, producida en 1953,

año en que se funda Playboy, se publica el reporte Kinsey sobre la sexualidad y prosperan, por otro lado, movimientos antifeministas. La película, entonces, afirma la potencia fálica y promueve la sexualidad monogámica.

La crítica se enfoca, además, en otra pareja legendaria de Hollywood quienes interpretan la obra *Shrew*, producida por Zeffirelli, en 1966: Elizabeth Taylor y Richard Burton. En esta obra, según Hodgdon, se construye el erotismo a través de la exuberancia de Liz Taylor, quien tipifica a la “*whore*” (puta), dadas sus actuaciones anteriores, entre otros factores; luego, se contiene y domestica su sexualidad desbordante a través del matrimonio y la maternidad. La crítica interpreta la versión fílmica desde las vidas privadas del matrimonio de Taylor y Burton dado el carácter tempestuoso de esta relación; desde el Vaticano se acusa a Liz de ser “una vagabunda erótica y una madre no apta” (1992: 546). Es decir, la película se puede leer como una respuesta a este contexto: se encuentra cierta respuesta irónica a este discurso de fondo en esta versión, según la lectura de Hodgdon, pero la autora advierte, ante todo, que una vez más se reafirma la exitosa dominación de la mujer en el matrimonio y la maternidad: al final de esta versión fílmica, la mirada de la heroína, puesta en un grupo de niños, parece llenar la brecha de indeterminación de su sometimiento voluntario en su deseo de ocupar el lugar de esposa y madre. La multitud que persigue a la heroína, al final de la película, hace alusión según la crítica, a los *paparazis* que perseguían a la pareja en la vida real.

De hecho, los comentarios de esta autora tienen cualidades metacinemáticas en tanto ella no solo lee la película desde la realidad de los actores y el público, sino que también demuestra ser consciente de los efectos de ciertas elecciones en el/la espectador/a,

Incluyendo un primer plano extremo de uno de los famosos ojos violetas de Taylor, transforma su mirada en un espectáculo en el cual lo/as espectadores/as pueden encontrarse con su propio voyeurismo (1992: 545).

En efecto, se puede inferir que Hodgdon lee esta elección cinemática como una estrategia de ruptura típica del cine brechtiano-godardiano. En este sentido, se observa la influencia de De Lauretis (1984) en la metodología de Hodgdon: el cine de vanguardia sirve para desarticular el ilusionismo de la perspectiva lineal y evidenciarlo como tecnología social. Sin embargo, esta autora advierte sobre las limitaciones políticas del proyecto cuando el productor sigue siendo varón y se sigue ignorando el deseo de las espectadoras femeninas,

El problema entonces es cómo reconstruir u organizar la visión a partir del “imposible” lugar del deseo femenino, el lugar histórico de la espectadora, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en la pantalla, y cómo representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando (De Lauretis, 1984: 113).

Al criticar la dinámica de los deseos que se generan en la economía patriarcal, Hodgdon es consciente de la limitación de esta lectura anti-ilusionista, metacinemática. El lugar del deseo de la espectadora es también el foco de su análisis de *Moonlighting* (Gordon, 1986). Por más que el final se revierte y se reafirma la emancipación femenina en el amor, el marco como inducción del niño que estudia Shakespeare mientras que su madre soltera ve la obra en

televisión, excluye, una vez más, a las mujeres puesto que ella le dice que no estuvo bueno el episodio. Es decir, se desautoriza el placer que algunas espectadoras podrían encontrar en esta subversión de roles.

3. Lecturas a contrapelo: 2000-2010

3.1. Queering Shakespeare y metacrítica

Si en la década de los años noventa se empieza a vislumbrar lecturas *gays* de Shakespeare, se disocia la sexualidad del género y se reconoce la influencia de Sedgwick, después del 2000 surgen voces claramente disidentes, que enuncian su posicionamiento como *Queer*. Se buscan las fisuras en el texto para encontrar identidades sexuales alternativas. Sin embargo, esta generación de crítico/as no comete los errores de las feministas de las primeras décadas de caer en esencialismos. Se recurre a la historización y a la metacrítica para sostener una posición política de resistencia. Se explica esta metodología con la figuración teórica de Haraway de la “difracción” en contraste con la reflexión,

[L]a difracción es una interferencia entre dos movimientos ondulatorios, como en el caso de los rayos X. Se produce cuando una onda –como un rayo luminoso– se divide e inflexiona al pasar por el borde de un cuerpo opaco o por una abertura estrecha [...] el pensamiento reflexivo es entonces representacional: yo frente al espejo y yo desde/en el espejo, el “ojo divino” que todo lo crea a su imagen y semejanza. [...] La difracción sirve como argumento contra la identidad y auto-identidad que implica la visión del “truco divino”

que “ve todo desde ninguna parte”, distanciando al sujeto cognoscente que mira sin ser visto y representa sin ser representado, provocando significados desencarnados (Haraway, 1991/1995) (Rodrigo y Torres en Córdoba, Sáez y Vidarte, 2005: 191, 192).

Es decir, el/la investigador/a está situado/a en una postura ideológica y se busca visibilizar las relaciones de poder en el texto, inclusive el propio rol en el mismo. Un claro exponente de la lectura *Queer* de Shakespeare es Alan Sinfield (2006), quien afirma que busca una entrada al texto como hombre *gay*. Es decir, se permite retomar la pregunta iniciada por Mc Lusky: ¿se adapta Shakespeare realmente al proyecto político? ¿Es este autor un “bardo patriarcal”? Sinfield anuncia que se embarcará en una lectura que, si bien será deliberadamente a contrapelo en ocasiones, no resulta forzada ya que se cuestiona desde el comienzo de su crítica hasta qué punto los significados que encuentra, desde su enfoque político, siguen siendo Shakespeare. Sinfield, ante todo, define su enfoque dentro del materialismo cultural lo cual señala la desidealización de las lecturas a través del análisis de las prácticas materiales históricas. El autor se propone exponer las condiciones de lectura “para trastocar y alterar, dejando al desnudo los supuestos ideológicos implícitos de prácticas” (Sinfield, 2006: 20). Esta perspectiva materialista cultural le permite distanciarse de otras lecturas alternativas que él califica como imprecisas:

La responsabilidad histórica y textual es aún posible y efectiva. Un proyecto para el materialismo cultural, sin embargo, es reconocer que sus lecturas pueden ser parciales, innovadoras y vigorosamente perseguidas (como, de hecho, las de cual otra persona pueden ser-

lo) sin aceptar que esto deba suponer una renuncia de autoridad (2006: 20).

De hecho, se observa en este autor la responsabilidad ética y compromiso político que diferencia su lectura de una simple deconstrucción del texto, y que nos recuerda la crítica de De Lauretis al cine de vanguardia con respecto al análisis de Hodgdon. Al explorar el homoerotismo sugerido por el *cross-dressing* en las comedias, Sinfield es consciente de las limitaciones en su propia lectura,

La falacia en la teoría literaria *Queer*, como con otras teorías formalistas de desnaturalización a través de la distanciamiento, reside en la aspiración de identificar la forma verdadera y única para la experiencia de escritura y lectura productiva (Sinfield, 2006: 122).

Este análisis metacrítico lo lleva a concluir que no podemos estar seguros hasta qué punto el *cross-dressing* teatral, por ejemplo, era transgresivo o conformista. Es decir, para el autor, no se trata de buscar una línea de fuga que permita la mirada *queer*, sino de explorar hasta qué punto esto es posible dado el contexto de producción. Sinfield comienza probando la tesis de que el pastoral es una ideología más que un género literario, dado que se apoya en la ilusión de la trascendencia de la historia. Según el autor, se compara, en este punto, con la crítica textual. Entonces, usa el texto *Como gustéis* para reflexionar sobre teoría literaria. Estamos, en definitiva, en la presencia de un tercer nivel de análisis.

Su proyecto *queer* trata, evidentemente, de mejorar la condición tanto de los hombres como de las mujeres, lo cual se evidencia cuando, para probar su tesis, critica el final marcado por el régimen patriarcal en donde duque Mayor dispone del destino de Rosalinda como si fuera un bien,

Se puede hacer que la ideología que tiende a desconcertar al poder exhiba sus operaciones. A pesar de las intervenciones de Rosalinda en las expectativas matrimoniales de la corte y de la gente del bosque, ella misma sigue perteneciendo a su padre para que la “conced[a]” (V, iv), y cuando ella deja de permanecer a él, Orlando “lo haría” [la tendría] (V, iv). Las libertades que ella ha ejercido por un momento hacen hincapié en su regreso anticipado a la convención. El cierre pastoral depende de las nociones acostumbradas de la sumisión de la mujer en el matrimonio, y no pueden sino permitirnos entrever las jerarquías de género opresivas (2006: 38).

No obstante, en su análisis de *El mercader de Venecia*, siguiendo la tradición de leer una relación homosexual entre Basanio y Antonio, Sinfield adopta un tono de dura crítica con Porcia⁹. En la obra, cuando Antonio no puede devolver la suma de dinero que Shylock le prestó, para salvar a Basanio de su apremio económico, corre peligro su vida, puesto que, según el pacto acordado, debía darle una libre de su carne. Según el crítico, la heroína se asegura el amor de su flamante esposo a costas de Antonio mediante una estratagema. Como se comentó anteriormente, disfrazada del joven doctor de la ley, después de salvar al mercader de su fatal destino, le pide a su marido el anillo que ella le había dado en recompensa por su labor. Antonio sugiere que se lo de sin saber su identidad real y así, según Sinfield, pierde el peso su autosacrificio anterior,

9 En esta mirada se recuerdan los comentarios de Preciado sobre el amor, “Los celos del otro ‘homosexual’ constituyen el punto de fuga y la línea de divergencia de la repetición serial de los amores heterosexuales” (Preciado, 2002: 148).

El último acto de la obra es la aseveración de Porcia de su derecho a Basanio. Su estrategia es deliberadamente heterosexista: al invalidar el sacrificio de Antonio como una razón creíble para deshacerse del anillo, ella invalida la solemnidad del amor masculino. (2006: 57)

Si bien es cierto que hay cierta rivalidad y manipulación en la estrategia de Porcia debido a que la muerte de Antonio hubiera significado la pérdida del amor de su esposo, ante esta deuda y duelo el tono de *Sinfield* parece implicar que hay una intencionalidad maliciosa consciente en la heroína y que la relación homosexual entre los dos personajes masculinos hubiera sido una opción que ella anula. El mismo *Sinfield* explica que el heterosexismo era normativo y, por ende, tanto hombres como mujeres eran impotentes ante este régimen. En efecto, su mirada es, indudablemente, la de un lector masculino *gay* que se identifica con Antonio, “Un lector *gay* puede pensar: bueno, no importa; Basanio no valía la pena, y con su fortuna restaurada, Antonio podrá encontrar fácilmente otro amigo de clase alta indigente a quien sacrificarse” (2006: 57).

Por otro lado, como lectora mujer heterosexual, podría acotar que el crítico tiene razón, y que el final dista de ser feliz: Basanio resulta ser un oportunista y deudor compulsivo, quien usa, tanto a Antonio como a Porcia, para cubrir su desorden financiero. Al comienzo de la obra este personaje convence a Antonio de que le preste más dinero, así podría saldar su deuda previa con él; casándose con Porcia, “cierta mujer, de rica herencia” (I, i), obtendría una fortuna, “Mi mente me presagia ganancias tan inmensas/ Que sin duda estaría conmigo la fortuna” (I, i). Además, Basanio había dicho claramente durante el juicio, que estaría dispuesto a sacrificar cualquier cosa, inclusive a su esposa, para salvar a Antonio. Se podría decir que ambos lo aman de manera

narcisista, dado que se pierden a sí mismos en el rescate del otro. Hay cierta elección, aunque no deseable en este apego afectivo, y se puede acotar que tanto Porcia como Antonio pueden permitirse abandonarse en el amor porque ostentan posiciones de poder y cierto grado de agencia. Antonio es un varón y mercader con poder adquisitivo; Porcia es la única heredera de una fortuna y, si bien la heroína está sujeta al destino determinado por su padre, a través de los casquetes usados para elegir a su esposo, de alguna manera, compra a Basanio con su poder, su conocimiento legal y la estrategia del anillo.

Como se observó antes, lo que caracteriza la crítica de Sinfield son los comentarios autorreferenciales respecto a sus propios procesos de lectura: explica que, en este capítulo, se ha dedicado a “explorar las estructuras ideológicas en los textos dramáticos” (2006: 58). En la conclusión del libro el autor hace referencia a una crítica del boceto recibida en la que se concluye que, en ocasiones, él ha hecho una directa elucidación del texto, otros textos contaron con su desaprobación o perspectiva irónica, y otros han sido sujetos a una relectura tendenciosa. A pesar del tono condenatorio de estos comentarios, sí se pueden usar estas observaciones para explorar su crítica. En su análisis de *El mercader de Venecia*, Sinfield explica la estructura ideológica de la heterosexualidad normativa y comenta con ironía las limitaciones de una lectura que le permitan la entrada al texto como hombre *gay*. El autor es consciente de que esta es su propia elección metodológica, “porque la principal lealtad del/la materialista cultural no es al texto como tal –no a la literatura– sino al proyecto político” (2006: 198).

En otro orden de cosas, en ocasiones, se permite hacer lecturas más deliberadamente a contrapelo, pero lo aclara explícitamente. Por ejemplo, usa su lectura de *Los dos nobles parientes* para leer *Sueño de una noche de verano* y ver cómo el

matrimonio, al final de la obra, es una solución forzada y, por ello, muy cuestionable. Si no hubiera un número par de amantes para unir en matrimonio, como sucede en la primera obra, la resolución no hubiese sido tan feliz: el autor injerta significados desde su propia ideología al imaginarse que tríos o grupos sexuales podrían llegar a cohabitar juntos de una manera un tanto utópica,

Si el *ménage á trois* estuviese fácilmente disponible como una opción, la mitad de los argumentos del teatro isabelino y jacobino se desmoronarían [...] ¿Por qué parar con tres? Un cuarteto se propone al final de *Los dos caballeros de Verona*. (Sinfield, 2006: 84)

Para sostener esta lectura, se apoya también, en el caso histórico de los escritores contemporáneos de Shakespeare, Beaumont y Fletcher, quienes cohabitaban y compartían una mujer. Esta confrontación a las prácticas sexuales de a dos es una estrategia *queer*, que Beatriz Preciado explica en el artículo diez de su *Manifiesto contrasexual*,

La práctica de la sexualidad en parejas (es decir, en agrupaciones discretas de individuos de distinto sexo superiores a uno e inferiores a tres) está condicionada por los fines reproductivos y económicos del sistema heterocentrado. La subversión de la normalización sexual, cualitativa (hetero) y cuantitativa (dos) de las relaciones corporales se pondrá en marcha, sistemáticamente, gracias a las prácticas de inversión contrasexuales, a las prácticas individuales y a las prácticas de grupo que se enseñarán y promoverán mediante la distribución gratuita de imágenes y textos contrasexuales (cultura contra-pornográfica) (2002: 35).

La diferencia, a nivel teórico, es que Preciado rechaza todo tipo de categorías de género y sexualidad, mientras que Sinfield se inscribe en un marco *queer* que adhiere a la identidad de género e identidad sexual, “deseo-de-ser” y “deseo-por” (2006: 87). Efectivamente, el autor aclara la tendencia a confundir género y sexualidad, y enfatiza la importancia de no imponer el patrón heterosexual a los vínculos homosexuales, asumiendo que un estilo femenino debe complementarse, necesariamente, con un estilo masculino. La historización lo conduce a explicar con detalle lo que se entiende por “hombre *gay*” y “el muchacho”; el crítico adhiere a Jardine cuando ella diluye la diferencia sexual, y equipara las prácticas homosexuales de un hombre maduro con un muchacho dependiente, con las heterosexuales, “ser un hombre significa tomar el rol ‘activo’ o el rol de quien inserta en la práctica sexual; cualquier receptor se considera pasivo/a, inferior” (Sinfield, 2006: 126). Lo que define la heteronormatividad para Sinfield son las relaciones económicas y sociales que deben asegurar la reproducción. Recapitulando, si bien se nota en sus comentarios cómo la diferencia sexual se desdibuja en su enfoque *queer*, más enfocado en la homo/heterosexualidad, su voz es la de un lector con identidad de género masculino que ve a las mujeres como alteridad.

Sinfield, asimismo, hace una deliberada reconstrucción de *Medida por medida*, desde su contexto de recepción, para leer la violencia a las mujeres y hombres homosexuales, a través de citas de *Amnistía Internacional*. Se piensa que este capítulo debió haber sido el que contó con la desaprobación de los lectores que hablaron de “una relectura tendenciosa, poco convincente” (2006: 198). Sin embargo, desde lo que se podría asociar con la teoría lesbiana, esta lectura parece un injerto justificado desde el texto. Recordemos que, en esta obra, Isabela pertenecía a la orden de Santa

Clara. Antes de hablar con Lucio acerca de la pena de su hermano, la hermana Francisca le aclara que ella puede hablar con un hombre porque todavía no había sido ordenada. El texto de Shakespeare no hace referencia al carácter religioso de esta elección de vida, sino que se describe la orden como una comunidad de mujeres que decide separarse de los hombres. Se puede acotar, asimismo, que la descripción de Isabela del vínculo afectuoso que ella posee con Julieta también verbaliza el posible homoerotismo en este fuerte lazo: la heroína le explica a Lucio que la llama “prima”, “Por adopción, como las colegialas, cambian su nombre por afecto” (I, iv).

Así como la obra finaliza con el matrimonio forzado de Isabela con el duque, y con su silencio, Sinfield explora cómo el Estado se construye y se sostiene en actos de violencia hacia minorías como mujeres y homosexuales. El violador demuestra ser un misógino que no tolera la falta de sumisión de una mujer a los hombres: esto se ve tanto en la obra de teatro, como en relatos de víctimas de guerra en los reportes *Amnistía Internacional*. No se tolera que los homosexuales y mujeres que no se adapten a la concepción estatal de lo femenino parezcan salirse del sistema, sin penalización posible. La tendencia, en estos casos, y en el hipotexto usado por Shakespeare, demuestra que el victimario suele eliminar, finalmente, a la víctima, para no dejar evidencia de su propia “desviación” sexual, probada en la violación misma. El texto de Shakespeare suaviza y civiliza este final esperado, mediante el uso de dobles: no es Isabela la que tiene sexo con Ángelo, sino Mariana, lo cual la preserva virgen para adaptarse al matrimonio como solución final, y no es a Claudio a quien decapitan y cuya cabeza traen, sino la de Ragozine, un prisionero que había muerto de causas naturales. Esto lleva a Sinfield a preguntarse si Shakespeare se pudo haber equivocado en esta visión, aparentemente tan

alejada de lo que ocurre en la realidad, donde no hay dobles que salven a las víctimas,

Cuando leo *Medida por medida*, es en la dirección contraria. Las duplicaciones parecen ofrecer un camino humano a un sistema justo, pero los “medios subliminales” que efectúan el placer del texto requieren que el/la lector/a acepte las manipulaciones, los valores subyacentes y el logro final del duque. (Sinfield, 2006: 190)

En otras palabras, el autor ha hecho un estudio de carácter antropológico sobre la violencia de género, el cual lo ha llevado a reflexionar sobre el imperialismo cultural. Asocia el matrimonio forzado, al final de la obra, con el matrimonio igualitario, y retoma el tema de la intervención estatal en la sexualidad. Se observa, una vez más aquí, el marco teórico claramente disidente *queer*. “Ningún contrato sexual podrá tener como testigo al Estado” (Preciado, 2002: 30). Intercala, además, sus comentarios con citas del cuadernillo *Crime of Hate* (Delito de Odio) de *Amnestía Internacional*, como por ejemplo, la definición de matrimonio forzado como tortura o tráfico sexual, según la cual el texto no se adapta a los criterios éticos de nuestros días. Vale decir que Sinfield cree en un lugar de intervención textual mediante la extrapolación de la voz política del hoy pero no recurre a lecturas forzadas o idealistas que él asocia de manera metafórica con la superstición o la espiritualidad. Esto implica para el crítico enfrentar la realidad una vez más, preguntarse si su lectura sigue siendo Shakespeare y reafirmar en última instancia la validez de esta pregunta,

Esto no es tener que decir que hay algo errado en Shakespeare; él es un gran escritor de teatro que vi-

vió cuatrocientos años atrás. Pero los textos unidos a su nombre deben estar abiertos a cuestionarse como posiblemente no completamente sabios, ejemplares o correctos. *Pueden* [destacado del autor] parecer enredados en una ideología repugnante, cómplice con los intentos de una elite gobernante para ejercer control social, o simplemente (en las condiciones teatrales de la época) confusas. Tal vez no; pero la pregunta debe estar abierta al debate (Sinfield, 2006: 199, 200).

En esta década otra autora que permite el desarrollo del campo metodológico es Carol Thomas Neely: esta crítica crea nuevas categorías para analizar el discurso del amor y el homoerotismo en las comedias: la distinción entre “estilo erótico”, “rol erótico” e “identificación erótica”. Se basa en la clasificación del género de Valerie Traub (1992): identidad, rol y estilo de género para problematizar el deseo en *Noche de reyes* y *Cómo gustéis*,

Realizo una distinción tripartita similar dentro del erotismo, diferenciando entre identificación erótica (por ejemplo, homo-hetero-bi-erótico), rol erótico (por ejemplo, agresivo o pasivo, juguetón o serio), y estilo/práctica erótica (por ejemplo actos sexuales particulares o fetichismo) (Neely en Callaghan, 2000: 278).

Estas categorías de análisis la llevan a concluir que *Noche de reyes* desestabiliza el género y no lo contiene al final de la obra a diferencia de *Cómo gustéis*. Es decir, se pone en diálogo con Traub, entre otras, y ofrece una interpretación diferente de la circulación del deseo. También desarrolla teoría sobre el discurso amoroso y la cura misógina del mal de amor, lo cual ilumina el análisis de la función de los discursos misóginos y de los personajes, por ejemplo de

Ganímedes, Mercucio o Celia. Esta misoginia no es inherente al personaje, según este conocimiento, sino una práctica discursiva funcional. Para llegar a estos resultados se basa principalmente en el estudio de fuentes históricas.

En la antología *Feminist Companion to Shakespeare*, editada por Dymphna Callaghan (2000), donde aparece este estudio, se reflexiona sobre el estatus de la crítica feminista de Shakespeare en el cambio de milenio: en la introducción, la editora menciona que ya esta perspectiva ha logrado cierta visibilidad en el mundo académico. Según se infiere, ha sido integrada como discurso dominante. Así y todo, todavía se observa, según la autora, que esta posición cuenta con la desaprobación de muchas feministas por enfocarse en un autor canónico masculino que escribió en una época altamente patriarcal. Se critica la supuesta falta de compromiso político; Callaghan acota que esta elección genera la constante reflexión metacrítica acerca de la relevancia del proyecto para el feminismo. Se enfatiza ante todo la necesidad de la historización como metodología, la cual demuestra estar ya asentada en el campo. Por otro lado, la publicación de esta producción marca el estatus de la crítica feminista de Shakespeare como un campo independiente de otras lecturas alternativas en contraste con antologías anteriores. Esta antología está dividida en distintas secciones que representan los diversos enfoques dentro de la crítica feminista, entre los que figuran el poscolonial, la revisión de las ediciones, el análisis textual, el de género y sexualidad; entre ellos los que asumimos como *queer* y lesbiano, los que se enfocan en las clases sociales y temas como la religión desde una perspectiva antropológica o filosófica. Es decir, el feminismo sigue siendo un campo ecléctico. A nivel epistemológico es evidente la intención de estas investigadoras de revisar y producir conocimiento en general, pero, a su vez, se observa cierta organización de acuerdo a las elecciones

metodológicas y teóricas, dentro de la variada gama de voces.

Por otra parte, si se contrasta esta producción con la crítica de Sinfield, se observa el carácter más tradicional dentro de la metodología feminista: hay solo dos artículos dentro de la sección “*Performing Sexuality*” que se analizarán por su perspectiva *queer* implícita. Cuatro capítulos con una perspectiva poscolonial también representan una novedad, como se analizó en la sección de la crítica feminista poscolonial en este trabajo. La mayoría de las escritoras en esta antología se desempeñan en universidades norteamericanas (catorce de diecinueve), lo cual podría explicar esta tendencia más moderada en cuanto a la revisión; aunque Stanton (en Callaghan, 2000) adscribe esta actitud menos radical en la lectura a las críticas angloamericanas en general. Se podría llegar a pensar que producir en el Continente Europeo puede ser más estimulante para lecturas radicales (Sinfield, por ejemplo, escribe en Sussex),

Generalmente la crítica feminista angloamericana parece estar más enfocada en los roles de género que en la heterosexualidad femenina, pareciendo estar contenta con mantener el asunto de la sexualidad como un tema de la teoría *queer*, aunque la mayoría de las feministas son exclusivamente o principalmente heterosexuales (Stanton en Callaghan (ed.), 2000: 99).

Lo que la crítica menciona en torno a la heterosexualidad, dado que su análisis reside en la palabra “*whore*”, se puede aplicar a la sexualidad en general.

A nivel metodológico y teórico, además de la crítica poscolonial ya analizada anteriormente nos resulta relevante para este trabajo las categorías de análisis que crea Neely para analizar el homoerotismo en las comedias, el

análisis del “*ungendering*” del cuerpo de Duncan en *Macbeth* de Zimmerman y la posibilidad de una lectura de lesbianismo en Shakespeare explorada por Jankowski. Si bien las demás críticas escriben con un alto grado de metacrítica y reflexión sobre los propios procesos de lectura, es interesante observar que estas tres críticas no definen su posicionamiento como *queer* o lesbiano, a diferencia de Sinfield. En general, por otro lado, no se observa tampoco el debate con las primeras críticas esencialistas como en la generación de los años noventa. Simplemente producen su análisis trabajando ya con el supuesto de cierto terreno compartido con el público y tal vez con una audiencia que adhiere al feminismo en mente. Este punto es relevante en tanto demuestra que el feminismo parece haber sido integrado a la academia, inclusive se torna invisible en ocasiones,

El objetivo del feminismo, como la mayoría de las políticas combativas, es hacerse redundante. Por ello, una afirmación desafiante en la década de 1970 se vuelve, una espera, una declaración de lo obvio en los años ochenta, una verdad universalmente reconocida en los años noventa, y un cliché en el siglo XXI. El grado de vigor retórico necesario en una introducción feminista depende de la fecha de la edición y la historia crítica de la obra (Maguire en Callaghan, 2000: 71).

Esta aparente integración requiere del feminismo en el siglo XXI una constante autorreflexión para no ser asimilado en la comodidad de los discursos posmodernos predominantes como metodología y perder su estatus epistemológico revisionista. Beatriz Preciado comenta sobre este proceso de pérdida del potencial subversivo de la palabra y posturas *queer* al ser integradas a las fuerzas del mercado,

La palabra *queer* que sirvió durante algunos años en los países anglosajones y en Europa, a través de un ejercicio de traducción cultural, para nombrar estas luchas múltiples se ve ahora sometida a un proceso creciente de reificación y mercantilización (movimientos propios del régimen farmacopornográfico) (2008: 239).

Lo que se evidencia en la antología de Callaghan es el largo trayecto que la crítica feminista ha hecho en esos veinticinco años, pero también se vislumbran las numerosas posibilidades de seguir avanzando en una posición de resistencia al patriarcado. La historización parece limitar el potencial subversivo de los textos y la revisión se encuentra más frecuentemente en las representaciones teatrales; en todo caso, las lecturas novedosas se apoyan en las confrontaciones de estas versiones. El ejemplo de Alan Sinfield prueba que es posible leer a contrapelo desde las líneas de fuga sin renunciar a la autoridad textual.

Se retoma el análisis hecho de Neely en la sección del *cross-dressing* para observar que tanto las tesis de Neely como la de Zimmerman giran en torno al “*ungendering*”, es decir a deconstruir el género más que a las posibilidades eróticas que circulan en las obras, en contraste con Traub en la década anterior. Esto se podría adscribir a la influencia de Judith Butler quien, aunque solo implícita en la crítica, marca un giro epistemológico en la visión de la diferencia sexual dentro de la investigación feminista: su visión del género como “performativo”, es decir ritualizado, hecho cuerpo en la reiteración de los actos y del sexo como una categoría política que produce el género, determinará un interés por estos temas de orden más teórico y filosófico que abren la posibilidad de enclavar la crítica feminista en un marco epistemológico serio. Pareciera haber una

tendencia de asociar el foco en el género con la teoría feminista, y en la sexualidad con la teoría *queer*: Butler se define como feminista y avanzó teoría con respecto al género en particular, si bien es cierto que en Europa los bordes de estas delimitaciones metodológicas de la teoría *queer* y feminista son difusos (Viteri, Serrano, Vidal-Ortiz, 2009). En conjunto, se observa que la influencia de Judith Butler (1990) no es explícita en esta década tampoco. Todavía se sigue nombrando el estudio de Sedgwick (1998) como texto fundacional de los estudios de sexualidad y género más recientes.

Por ejemplo, Neely menciona a Sedgwick, además de a Traub (1992), en quien se basa para las categorías que crea. El valor de las mismas consiste en validar estas lecturas al hablar de “(homo)erotismo” para evitar el término “(homo)sexualidad” ya que se toma en cuenta la imposibilidad de representar en escena las prácticas sexuales que confirmarían el término. Por más que se podría acotar que hay cierta violencia simbólica en el uso de categorías, estas son herramientas metodológicas válidas en el análisis del texto literario en particular, es decir, dan cuenta de estar aplicándose a constructos ficticios y no a sujetos históricos reales. Por ejemplo, es productivo para fines metodológicos poder identificar que Rosalinda en *Cómo gustéis* tiene una “identidad bierótica”, “rol erótico” de protectora con Celia como Ganímedes y de sanadora del mal de amores con Orlando a través de la representación de “la lujuriosa Rosalinda”. Su “estilo erótico” con Orlando consiste en nombrar las partes del cuerpo, lo cual resulta excitante para la pareja, mientras que con Celia se deja perseguir y es más evasiva.

A mi parecer, estas etiquetas pueden ir acompañadas de una reflexión sobre la implicancia del uso de rótulos en sujetos reales. A saber, es cuestionable y rígido clasificar la sexualidad y delimitarla a categorías. En tal sentido, se

podría leer en este análisis los comentarios de Preciado, quien escribe que tanto lesbianas como transexuales, la excluyen,

Para las lesbianas ya soy “trans”. Aspiro a la masculinidad, estoy manchada de testosterona y, por tanto, he abandonado el territorio de la complicidad femenina. Para los transexuales normativos, aquellos que se identifican con las demandas médicas del cambio de sexo, soy simplemente una lesbiana que no tiene lo que hay que tener (2000: 283).

La filósofa experimenta con su cuerpo aplicándose testosterona; adhiere a una teoría posgénero, a una subjetividad “que no se reconoce en el espejo” (2008: 284), en referencia a la teoría lacaniana.

Estos son los atisbos de caminos posibles que la teoría feminista/ *queer* podría aún transitar. De hecho, con respecto a Neely, su lectura de lesbianismo en la relación entre Celia y Rosalinda es cauta: tiende a hablar de afecto o de amor y no desarrolla la posibilidad de homosexualidad femenina, como lo hace Jankowski. Su enfoque feminista es evidente, ya que prueba hasta qué punto el discurso misógino daba un lugar a las mujeres y cómo el mal de amores liberaba y transgredía los deseos convencionales. Desde un punto de vista ético, la misoginia es siempre despreciable y los resultados del análisis de la crítica son cuestionables en este sentido pero, por otro lado, se cree que es válida la afirmación de Neely de que la fuerza de este discurso es menor de la que se suele otorgar dado que servía propósitos curativos siguiendo la misma estrategia del análisis hecho en torno a la sátira de las mujeres y la construcción de personajes femeninos maléficos (Dusinberre, 1975 y Jardine, 1983, respectivamente), esos discursos opresivos se debilitan al reconocer

que, en el contexto histórico, servían un rol más instrumental que de apropiación real.

Mientras que Neely menciona a Sedgwick y a Traub y se inscribe en este sentido en la perspectiva *queer* o lesbiana, el enfoque teórico de Jankowski, por contraste, es poco claro, pues no define su lugar estratégico ni se embarca en discusiones teóricas sobre el lesbianismo. En efecto, su tono imparcial denota que tal vez no se considere en el centro de lo que anuncia, “uno de los proyectos del feminismo académico del siglo XXI ha sido visibilizar las mujeres reales y literarias de la modernidad temprana” (2000: 301). Como ya se comentó en una sección anterior, Jankowski usa el engaño de la audiencia en *Cuento de invierno*, cuando Hermione vuelve a la vida, para representar la homosexualidad femenina en las obras de Shakespeare. Se basa en estudios históricos sobre los arreglos habitacionales de los sirvientes y las características edilicias para avalar esta lectura.

Cuando analiza el vínculo entre Hermíone y Paulina en esta obra, Jankowski interpreta este vínculo como el de marido y mujer, según el cual dicen ser una sola carne,

La teoría del matrimonio en la temprana Edad Moderna sostenía que, una vez casados, marido y esposa se volvían “una carne”. Teóricamente entonces no podríamos saber dónde terminaba la esposa y el esposo empezaba, porque eran, de una manera mística, contiguos. Por ello, quiero sugerir que cualquier amante podría adjudicarse “poseer” a su amante y puede, por lo tanto, “comandar” a su amante como Paulina lo hace con Hermíone (2000: 306).

Jankowski ignora en este caso las lecturas de Paulina como *shrew* (Jardine, 1983) y, por otro lado, parece aceptar

el discurso patriarcal en forma acrítica: el vínculo lesbiano reproduce, según esta visión, la opresión de la pareja heterosexual. De hecho, es también una lectura a contrapelo, ya que se silencia la heteronormatividad implícita en las teorías del matrimonio fuertemente inscriptas en el discurso religioso de la época.

La crítica nota su enfoque posiblemente cuestionable y comenta de manera autorreflexiva sobre las relaciones de poder y de dominación que se dan en vínculos lesbianos para explicar que su intención es describir esta unión sin emitir juicios de valor,

No quiero necesariamente argumentar a favor o en contra de las relaciones eróticas entre mujeres en la temprana edad moderna, sino simplemente señalar el hecho de que, mientras algunas mujeres podrían querer amantes de su propio rango y tipo de personalidad, otras mujeres podrían querer dominar a sus amantes y aun así otras ser dominadas por ellas (2000: 307).

Jankowski menciona la edad de las dos mujeres y llega a una conclusión sobre lo que Neely definiría como “rol erótico”: a Hermíone parece atraerle ser dominada por la más madura Paulina. La cita anterior demuestra que Jankowski no escribe con una clara intencionalidad política; sus comentarios sobre las teóricas lesbianas parecen venir desde la periferia de este discurso. Al igual que Shapiro, a pesar de no tener un propósito político explícito, el resultado de su investigación es fundamental para la lectura desde el lesbianismo.

En este sentido, comenta sobre el rechazo de la crítica de querer ver un vínculo homosexual entre mujeres, ejemplificada con las lecturas de la palabra “*bedfellow*” (camarada de lecho) que Iras utiliza para llamar a Charmiana en *Antonio*

y *Cleopatra*. Es llamativo que haya elegido obras en donde este homoerotismo no es tan explícito: en vez de analizar *Cómo gustéis* o *Noche de reyes*, ha elegido *Cuento de invierno*, *Mucho ruido y pocas nueces* y *El mercader de Venecia*. Su tono es tentativo y plantea interrogantes, en vez de hacer afirmaciones, lo cual deja en claro que está escribiendo desde los márgenes,

¿Pero significa estar tan completamente ocultas, tan encerradas en el clóset [en el original, “*closeted*”] que una es, de hecho, una “lesbiana”? ¿Podemos aplicar tal identificación a Paulina y Hermíone o a otros pares de mujeres aparentemente “escondidas”? (2000: 300).

En su análisis de *El mercader de Venecia*, a pesar del uso de preguntas retóricas, la lectura parece forzada porque Jankowski llena una brecha de indeterminación sustentando su lectura en los hábitos de dormir nocturnos de las damas; no hay afecto o intimidad sexual explícita en el texto entre Porcia y su sirvienta Nerisa,

Hasta la retórica para describir cómo cada mujer perdió su anillo en la cama es similar (El mercader de Venecia, V, i). Sabemos, por supuesto, que las mujeres no durmieron con hombres reales. La pregunta permanece, sin embargo: ¿durmieron juntas como hombres? ¿Durmió Nerisa con el abogado, o Porcia con el secretario? Tal vez lo hicieron (2000: 309).

Jankowski no se embarca en discusiones teóricas sobre qué se entiende por lesbianismo. Por otro lado, al no profundizar en este aspecto también omite acotar que el término “lesbianismo” sería anacrónico para hablar de Shakespeare, ya que se puede decir que así como la identidad de “hombre

gay” surge a principios del siglo XX (Sinfield, 2006), la identidad lesbiana surge recién alrededor de los años ochenta en el siglo XX (Platero, 2008).

Esta discusión sobre la invisibilidad de las lesbianas se enmarca en los distintos enfoques dentro de este marco teórico. Rich por ejemplo, habla del “continuo lesbiano” según el cual todo vínculo de intimidad afectiva entre mujeres podría ser calificado como lesbiano,

Con el término de *continuo lesbiano* [destacado de la autora] me propongo incluir una gama de experiencias identificadas con la mujer a través de la vida de cada mujer y a través de la historia y no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o deseado conscientemente experiencia sexual genital con otra mujer. Si lo expandimos para que incluya muchas más formas de intensidad primaria entre mujeres, como el compartir una vida interna rica, la asociación contra la tiranía masculina, el dar y recibir apoyo práctico y político, si también podemos detectarlo en tales asociaciones como *resistencia al matrimonio* [destacado de la autora] [...] empezamos a captar dimensiones de la historia y la psicología femeninas que han quedado fuera de nuestro alcance como consecuencia de definiciones del lesbianismo limitadas, casi todas clínicas (Rich en Leitch, 2001: 1774).

En otras palabras, Rich define este vínculo desde la intimidad afectiva y emocional no necesariamente sexual. Otras pensadoras como Zimmerman enfatizan los problemas de la definición del término. Aluden a la necesidad de deseo y de relaciones sexuales entre las mujeres para hablar del vínculo como lesbiano,

el deseo debe estar ahí y al menos, de alguna manera, encarnado... Esta carnalidad lo distingue de gestos de solidaridad política con los/as homosexuales y de amistades afectuosas en las cuales las mujeres la pasan bien juntas, se apoyan, y se mezclan sus sentidos de identidad y bienestar (Stimpson en Zimmerman, en Leitch, 2001: 2345).

Con respecto a la lectura de Jankowski, parece definirse el término simplemente por la práctica sexual sin necesidad de intimidad afectiva. Es significativo que el enfoque en las habitaciones que explicaban estos encuentros, el “*closet*” y el “*banquet*” (dos tipos de habitaciones o espacios privados, reservados para la intimidad de la anfitriona y su dama de compañía o sirvientes), la haya llevado a analizar vínculos entre mujeres que en todos los casos están basados en la servidumbre. La crítica ignora esta variable que aparece en su estudio: la clase social es un factor determinante que se entrecruza con el de género y erotismo. En *Mucho ruido y pocas nueces*, Margarita puede estar envidiosa de Beatriz por haber sido desplazada como amante de Hero como afirma la autora, pero también puede haber resentimiento social en su traición. Hay una brecha de clase social en este vínculo, como así también en el de Cleopatra y sus sirvientas.

En *Cuento de invierno*, si bien es cierto que el vínculo de Hermíone y Paulina parece ser íntimo, este se encuentra en la brecha de indeterminación de los dieciséis años que Paulina la mantuvo oculta. En la obra los celos injustificados del rey Leontes condenan a la reina a la muerte después de dar a luz. Paulina responde con la ira de ver la injusticia cometida. En cambio, Jankowski habla de una actitud del amante cortés en el personaje femenino, quien defiende a su dama ante la injuria. Si bien es una lectura posible, se

observa que su energía está puesta en sacar al rey de su locura y además en negar sus efectos; por ello, comete el error de mostrarle la beba recién nacida, que él condena también a la muerte.

Al igual que Hero en *Mucho ruido y pocas nueces*, se “monumentaliza” a Hermíone (Traub, 1992), quien se preserva hasta el arrepentimiento y conversión de su esposo en la reclusión de una “*lodge*”, habitación apartada, en donde Paulina la mantiene protegida. Esta última se la presenta finalmente al rey en forma de estatua, que de forma milagrosa cobra vida; cuando ya la familia real está reunida al final de la obra, el personaje declara, “Yo, tórtola vieja volaré hasta alguna rama seca, y allí a mi compañero, que jamás será hallado, lamentaré hasta el día de mi muerte” (V, iii). La pareja de torcazas era el símbolo en la poesía isabelina del amor eterno y fiel. Nos podríamos preguntar por qué Paulina elige este momento para iniciar el duelo por su esposo y si tal vez no está velando otro amor que muere en este momento. Además, su vínculo con Antígono, su compañero, dista de ser ideal en tanto él la regaña y se siente frustrado por no poder dominarla. Él muere de manera expiatoria después de abandonar a la beba Perdita a la intemperie en el bosque, en las garras de un oso: elemento grotesco y bizarro que marca la transición a la atmósfera de comedia en el romance. No se representa el efecto de este suceso en Paulina: ella se dedica exclusivamente a reformar a Leontes en la segunda parte de la obra.

Es decir, la lectura del lesbianismo en este texto, así como los demás comentados por Jankowski, se basa en “el vacío lesbiano” como se intitula su artículo, un hueco o brecha llenado por la posibilidad facilitada por la disposición edilicia y prácticas culturales: se acostumbraba que las damas de compañía o sirvientas durmieran con sus damas o amas. Al no haber habido una conciencia de

identidad lesbiana, como aparece a finales de siglo XX, injertar este significado en el texto es válido aunque en estas obras no esté justificado por la referencia textual explícita.

A su vez, según considero, esta lectura permite otro injerto: Preciado comenta sobre el sometimiento de los cuerpos pauperizados en la era del capitalismo farmapornográfico; sus palabras se podrían aplicar a estos vínculos femeninos homoeróticos/homosexuales en las obras de Shakespeare, marcados por la brecha social,

En la cultura heterosexual las mujeres con estatus de clase y con dinero pueden pagarse los servicios sensuales de otras mujeres, mientras que a las mujeres de clase obrera, emigrantes o simplemente, *working-poor*, se les paga por ocuparse del cuerpo y del bienestar erótico y sexual de los hombres. Es esta economía homoerótica paralela la que permite que la heterosexualidad como régimen político no se venga abajo (2008: 226).

El diálogo entre el contexto de producción del texto y el de producción de esta investigación abren la posibilidad a una lectura de homosexualidad/homoerotismo femenina, sin la necesidad de adscribir afecto a estas relaciones. Preciado usa el término “pornificación del trabajo” para describir el fenómeno posguerra, en el cual “no hay trabajo que no sea *trabajo húmedo*” (2008: 197). La pensadora analiza los discursos de la masturbación, la cual dejó de ser condenada y se transformó en el objetivo de este régimen farmapornográfico,

El imperio *tecnopornopunk* contemporáneo se apoya en una nueva divisa: eyacular y morir, producir eya-

culación y desaparecer. Esa es su función *tanatoporno-gráfica*. (2008: 241)

Aunque el uso de los fármacos y de la pornografía como “tecnopoder” que construye subjetividad habla solo de nuestros tiempos, en una época anterior a la represión sexual victoriana (Foucault, 1977), en la cual se miraba con condescendencia las prácticas sexuales ilícitas, por ejemplo, entre mujeres (Lacqueur, 1990), podemos inferir que el trabajo que la sirvienta/dama de compañía le brindaba a su señora también pudo haber sido “húmedo”.

Es interesante observar que, siguiendo esta línea de posibilidades de lecturas desde el lesbianismo, a pesar de que Susan Zimmerman es una reconocida pensadora de la teoría lesbiana, en su lectura de *Macbeth* (en Callaghan, 2000) decide no usar la crítica literaria para desarrollar puntos teóricos sobre el lesbianismo. En cambio, su estrategia se basa en hacer una lectura metacrítica/metateatral de la obra: la indeterminación del fantasma representa la ilusión de representar la realidad en el teatro.

Vale decir, a diferencia de otros/as autore/as críticos/as de esta década, como por ejemplo Sinfield, no se encuentran comentarios críticos autorreferenciales; no se explicita el propio posicionamiento, y la teoría aparenta estar disociada de la crítica. Por otro lado, en comparación con Jankowski (en Callaghan, 2000), quien habló explícitamente de la posibilidad de una lectura lesbiana de Shakespeare, pero aparentemente desde la periferia del lesbianismo, Zimmerman escribe desde su propio cuerpo y es claro que lee desde el centro de la crítica lesbiana para un público lector que comparte su discurso y supuestos teóricos. No se preocupa en defender su postura, simplemente hace una revisión novedosa del texto sin preguntarse hasta qué punto se aparta del texto porque como explica en su ensayo *What*

Has Never Been (“Lo que nunca ha sido”) (en Leitch, 2001) avanza con la certeza de que es una reescritura creativa válida del texto.

De hecho, a pesar de esta ausencia de comentarios autorreferenciales, su marco teórico se evidencia cuando afirma que busca hablar de la indeterminación de género, en particular, cuando afirma que el fantasma es femenino y masculino al mismo tiempo. Se reconoce la herencia de la teoría lesbiana y *queer* en la intención de deconstruir la identidad de género. Su análisis de la erotización de los muertos también revela la apertura de una lectora que contempla estilos sexuales alternativos no convencionales o aceptados. A pesar de que Zimmerman no habla de “necrofilia”, su perspectiva de exploración contrasta con Rutter, por ejemplo, quien asume que el cuerpo femenino muerto debe estar estetizado para ser erótico y atractivo. Zimmerman habla de la putrefacción y de la *mumma*, los fluidos y la sangre y recrea una práctica discursiva de fascinación y adoración por lo abyecto.

Si extrapolamos esta lectura con sus escritos teóricos, es relevante señalar que Zimmerman se pregunta qué hace a un texto lesbiano (en Leitch, 2001) y afirma que desde una perspectiva lesbiana no es la tarea principal desenmascarar los supuestos heterosexistas sino desarrollar una perspectiva lesbiana única. Zimmerman disocia su enfoque de la biografía del/a autor/a del texto, “Si un texto se presta para una lectura lesbiana, entonces no se debería necesitar ninguna cantidad de ‘prueba’ biográfica para establecerlo como texto lesbiano” (en Leitch, 2001: 2346, 2347). Aboga por revisar la literatura canónica desde una estética y perspectiva crítica lesbiana,

Las feministas no solo han señalado el sexismo en varias obras canónicas sino también ofrecido relecturas

creativas e influyentes de estas obras; de modo similar las lesbianas podrían contribuir a las relecturas de los clásicos (Zimmerman en Leitch, 2001: 2358).

En su lectura de *Macbeth*, Zimmerman es capaz de producir una relectura del texto canónico creativa que logra deconstruir el género, el lenguaje y alcanzar un complejo nivel metacrítico/teatral. No se cae en esencialismos tampoco, ya que se recurre a una rigurosa historización. Se evidencia su posicionamiento no solo en su enfoque de lo abyecto, sino, por ejemplo, cuando explora el travestismo en el teatro de Shakespeare y concluye que lo femenino es un significante suelto sin significado real,

lo “femenino” en la temprana Edad Moderna era axiomáticamente una ilusión. Pero, como convención metateatral, el travestismo también servía para exponer la ilusión de lo “real”, posibilitando al teatro interrogar la viabilidad de las distinciones de género hegemónicas e invitando a la audiencia a explorar posibilidades eróticas fluidas y cambiantes. El cadáver femenino era, por ello, un enigma: el actor muchacho estaba dotado de sentidos en vez de muerto; y él era además un intérprete masculino, inevitablemente inscribiendo su cuerpo con valencias eróticas complicadas (en Callaghan, 2000: 334).

Es de suma importancia destacar cómo esta lectura se inscribe en las discusiones metafísicas y lingüísticas de la crítica posmoderna y psicoanalítica lacaniana al entender el lenguaje como inmanente (Eagleton, 1983) y la subjetividad como una unidad ilusoria. Zimmerman relaciona el lenguaje y el género en este juego deconstrutivo, al explicar que los *Macbeth* están obsesionados por

los significantes sobrenaturales (la espada, la sangre, el fantasma de Duncan). Lady Macbeth los niega y disocia, de esta manera, la acción, unida en su mente a la agresividad masculina con el referente: “el éxito del sistema de Lady Macbeth para negar los fenómenos psíquicos parece depender de mantener su distancia del acto de violencia mismo, a pesar de su retórica de lo contrario (Zimmerman en Callaghan, 2000: 330).

A pesar de esta negación, ella teme dormir por estos monstruos que escapan a su universo ontológico. Macbeth, en cambio, es perseguido por estos cuadros que su esposa niega, “Los durmientes y los muertos no son más que imágenes vanas” (II, ii). Zimmerman lee la sangre y el fantasma de Duncan como un espacio de “agencia bigenerizada” [en el original, “*bi-gendered agency*”] (en Callaghan, 2000: 329). Asimismo, usa esta lectura de la teoría de la percepción reductiva de Lady Macbeth y “la alienación de Macbeth de las estructuras significantes” (en Callaghan, 2000: 332) para hablar del colapso de la ilusión en el teatro que se genera cuando un cuerpo vivo representa un cadáver en la escena. Lo femenino también es una ilusión en el teatro jacobino y, por otro lado, la sangre de Duncan, que nunca se materializa, “tiene poder deconstructivo tanto como signo como sustancia” (En Callaghan, 2000: 335).

Si se contrasta esta lectura deconstructiva con la de Eagleton sobre *Macbeth* (1986), se podría recalcar que la crítica de Zimmerman se diferencia por descentrar, no solo el lenguaje, sino también el cuerpo, en este caso la sangre, de cualquier pretensión de unidad. En este sentido se evidencia el giro epistemológico que la crítica feminista representa. El análisis de Eagleton nos muestra por contraste la diferencia: este escritor había señalado que las brujas son las heroínas de la pieza. Representan “el inconsciente” en el drama, el cual arrastra a Macbeth al deseo,

Es su discurso ambiguo plagado de acertijos (ellas nos “engañan en un doble sentido”) que promete subvertir esta estructura: su juego de palabras provocativo infiltra y debilita a Macbeth desde dentro, revelando en él una falta que ahueca su ser en deseo (1986: 2).

Para Eagleton, los Macbeth están atrapados en esta lucha entre el cuerpo y el lenguaje. Buscan escapar lo material y los procesos históricos a través de estos signos sueltos, pero finalmente sus cuerpos los anclan de nuevo a lo real. La concepción que tiene Eagleton del cuerpo lo diferencia de la crítica feminista, “El cuerpo es un significante duplícito, a veces transparentemente expresivo de una esencia interna, a veces como con el semblante de Macbeth, un texto críptico para ser descifrado” (1986: 7).

Según la teoría posmoderna feminista, el cuerpo, al igual que el lenguaje, es inmanente. No refleja una esencia sino un fluir constante de energía; es sitio de la subjetividad nómada. Esto aparece en la lectura de Zimmerman de la sangre como signo ambiguo. La discusión se ancla en la referencia a la propuesta de Preciado acerca de una búsqueda de subjetividad fuera del reconocimiento en el espejo lacaniano, “El des-reconocimiento, la des-identificación es una condición de emergencia de lo político como posibilidad de transformación de la realidad” (2008: 284).

Si se piensa en esta cita en términos de la obra, la crisis de los Macbeth consta en la ruptura con el orden que daba sentido a sus vidas: la “desidentificación” con la cosmovisión de la naturaleza y la estructura social. Si se transgreden ciertas normas discursivas fundamentales, el ser se ve amenazado con su extinción o la locura. Desde una mirada ética, que no ignora el regicidio, las miradas “difractarias”, por ejemplo, en las políticas antiasimilacionistas de confrontación propuestas por la teoría *queer* son las maneras de enfrentarse

al abismo, que permiten deconstruir el yo y encontrarse con uno/a mismo/a. Con respecto al género en particular pensamos en un espacio conceptual de amistar con ese abismo en el que las categorías resulten insuficientes para definir el contacto con el/la otro/a.

3.2. La puesta en escena

Una posible respuesta a la empresa de la reapropiación de Shakespeare para el proyecto político feminista/*queer* manteniendo la necesaria historización es analizar versiones teatrales y/o cinemáticas de Shakespeare. Esta elección metodológica ya se evidenció en la crítica de los años noventa y continúa en esta década acompañada de los avances teóricos en las políticas del cuerpo y la sistematización de la metacrítica. Un escritor que representa claramente esta tendencia es Michael Mangan (2005), en su análisis de *La doma de la fiera* desde el BDSM.

Como se explicó en el capítulo *shrews* Mangan se apoya en la teoría de Terence Hawkes sobre el “presentismo” como “una estrategia teorizada, no una simple conjetura o afirmación que Shakespeare es nuestro contemporáneo” (2005: 195). El crítico explica cómo el pasado está ineludiblemente afectado por nuestro presente,

La tesis más amplia de Hawkes –que el presentismo hace posible revertir la cronología de la causalidad, para hacer preguntas acerca de la influencia del presente sobre el pasado– resuena con el acto recreativo de hacer teatro, el cual siempre ha necesitado negociar la influencia del presente sobre el pasado así como también viceversa. (2005: 195)

En última instancia, se negocia, según Mangan, una “interpretación producible”, a partir del diálogo entre el presente y el pasado. Además de este marco teórico el crítico explora la etimología de la palabra “fetiche” y comenta cómo se concibe en Marx, en Freud y en el uso discursivo académico en nuestros días. A su vez, se apoya en el libro de Marjorie Garber (1990), *Fetish Envy*, para definir tanto al teatro como fetiche como a Shakespeare como tal. El autor aclara que prefiere este término al de “metáfora”, “símbolo” o “metonimia”, no solo porque ofrece una connotación psicosexual y socioeconómica según la teoría de Freud y Marx, sino también porque se incluye a la respuesta de la audiencia en su connotación y porque “el desplazamiento fetichístico [...] se enfoca más atentamente en el significante mismo y atribuye el poder del significado a él” (Mangan, 2005: 202).

Mangan imagina representar los personajes en la última escena de la obra en ropas de cuero y usando la parafernalia del BDSM. Justifica esta propuesta diciendo que de esta manera Catalina recupera su lugar de agencia y pasa de la frustración del sometimiento a la libertad paradójica del sadomasoquismo consensuado. Asimismo, se apoya en el texto en su lectura ya que prueba que los juegos de roles dominan la obra desde la inducción, cuando se convence a Sly de que es un señor aristocrático. Incluso, hay un vocabulario compartido con el BDSM sobre amos/as y esclavos/as o sirviente/as. Mangan comenta, “La comedia romántica interpretada como rutinas de amo sirviente suena mucho como una descripción del SM consensuado” (2005: 205). El crítico analiza este vínculo entre los personajes, y observa que Petrucho no tenía una idea clara de su rol al comienzo y que el sometimiento de Cata se da en pequeñas etapas que comienzan de manera lúdica.

Es decir, este autor en particular se imagina una posible producción y justifica esta reescritura basándose principalmente en el análisis textual, en la lectura desde el fetichismo y en la noción de presentismo, la cual permitiría el diálogo entre el contexto de producción de la obra y el de la representación,

Y mientras una erudición puramente textual puede demandar que se le permita hablar sin mezcla a la historicidad de la posición de Shakespeare, cualquier crítica que tome en serio la idea de la “interpretación producible” tenderá a buscar lo que compartimos más que los que nos separa: pocos teatros desearían poner en escena producciones cuyo punto principal es cuán *irrelevante* [destacado del autor] es una obra. (Mangan, 2005: 208)

El crítico no se embarca en preguntarse las implicancias éticas del sadomasoquismo como elemento compartido en los dos contextos. Sí reconoce cuán controvertido resulta este tema dentro del marco teórico feminista y *gay*, pero no defiende estas prácticas de manera argumentativa sino que justifica esta posibilidad diciendo que podría recuperarse a Shakespeare como fetiche para nuestros tiempos al mostrar su actualidad de manera más evidente. Es interesante observar que Mangan inscribe el SM dentro de la teoría *queer* al dar cuenta del debate ético,

Para algunos/as críticos/as, radicales además de reaccionarios/as, el énfasis que la teoría *queer* puso en el SM en los últimos años ha sido visto frecuentemente como un problema. (2005: 207)

Al final del artículo, el crítico parece responder a posibles opositores de esta propuesta preguntando qué se perdería en esta empresa. Aunque su posicionamiento estratégico no es muy explícito, Mangan se asocia en su lectura con la teoría *queer* a pesar de su tono cauto y persuasivo. Más que inscribirse en el debate ético de la práctica del SM, parece querer responder una pregunta de teoría literaria: hasta qué punto se puede incluir tanto el contexto de producción como el de recepción en el significado. Vemos que el tono altamente metacrítico de esta década responde a una cautela de no caer en el esencialismo de la crítica anterior y a la urgencia de recuperar a Shakespeare para el proyecto político feminista/*queer*.

Aunque Mangan no aborda el tema ético del SM, por regla general, la teoría *queer* defiende las prácticas SM como de disidencia sexual y como medio para dessexualizar el placer,

La idea de que el SM está ligado a una violencia profunda y que su práctica es un medio de liberar esa violencia, de dar curso libre a la agresión, es una idea estúpida. Bien sabemos que lo que esa gente hace no es agresivo y que inventan nuevas posibilidades de placer utilizando ciertas partes inusuales de su cuerpo, erotizando su cuerpo (Martínez Pulet en Córdoba, Sáez y Vidarte, 2005: 217).

Como se expuso en la sección de BDSM en este trabajo, se proyecta en el mismo, al pensamiento ético de Jeffreys (1996), quien concibe el SM como una perpetuación de la violencia implícita en la economía heterosexista. Se rechaza toda forma de violencia o humillación, aunque se represente en forma paródica o lúdica, pero, se cree que la respuesta de reforma yace en el debate sobre estos temas

y no en la represión, por ende, se defiende esta representación de *La fiera de la doma* propuesta por Mangan, puesto que muestra una práctica cultural existente y abre un espacio para la reflexión. A mi entender, las palabras de Preciado sobre la pornografía se podrían aplicar también al BDSM,

Frente a este feminismo estatal, el movimiento post-porno afirma que el Estado no puede protegernos de la pornografía, ante todo porque la descodificación de la representación es siempre un trabajo semiótico abierto del que no hay que prevenirse, sino al que hay que atacar con reflexión, discurso crítico y acción política (2008: 238).

Mangan entonces invita a imaginar una posible representación teatral desde una perspectiva *queer* implícita y sienta las bases teóricas que justifican esta apropiación desde la noción del “presentismo”. Como se anuncia en la hipótesis de este trabajo, el análisis de las representaciones teatrales y fílmicas es una elección metodológica que se sistematiza y predomina en la crítica feminista y *queer*, a partir del año 2000. Si bien esta tendencia se observa en la producción de la década anterior, la popularidad de las representaciones de Shakespeare y la creatividad de los/as productores/as parecen inspirar a los/as críticos/as a encontrar nuevas lecturas alternativas posibles. De hecho, Hodgdon (en Hodgdon y Worthen, (eds.) 2005) explica cómo el análisis del “texto para ser representado” [*performance text*], en vez del texto escrito, marca los estudios de Shakespeare a partir de los años ochenta: la semiótica, antropología y sociología también ofrecen sus términos y conceptos para el análisis. A esta tendencia se le suma los estudios de las versiones fílmicas de las obras, que se complejizan con

la aparición de nuevas tecnologías, análisis pedagógicos y usos comerciales y publicitarios de Shakespeare y sus obras. La autora se pregunta “¿Qué significó encontrar un Shakespeare ‘popular’, uno insertado en una cultura de más mediación?” (2005: 5).

Hodgdon cree que todavía es insuficiente el análisis de las implicancias de este fenómeno. Un nuevo cambio discursivo en donde la diversidad sexual y étnica parece preponderante después del 2000 es acompañado por las fuerzas del mercado que demandan producciones tanto artísticas como críticas que se acomoden a estas demandas. Sinfield comenta este fenómeno en el ámbito universitario,

Irónicamente, son las fuerzas del mercado las que han facilitado nuevos tipos de estudio. El materialismo cultural, el neohistoricismo, los estudios *queer*, lesbiano y *gay*, y la teoría en general han ganado terreno por la demanda estudiantes-mercado (2006: 23).

El estatus de Shakespeare como capital cultural es innegable, también a principios del siglo XXI, y la crítica feminista a pesar de sus contradicciones internas comentadas por Callaghan (2000) en la sección anterior se adecúa a la necesidad de analizar las nuevas manifestaciones artísticas.

En esta línea metodológica, Kendra Preston Leonard, reconocida musicóloga, demuestra en su aporte *Shakespeare, Madness and Music. Scoring Insanity in Cinematic Adaptations* (2009) cómo el texto es concebido como multimedial en nuestra época. El significado que esta crítica encuentra es novedoso porque es no solo la mirada, sino también el oído lo que finalmente confirma la apropiación androcentrista de la obra de Shakespeare en la mayoría de las versiones cinemáticas que ella analiza. Por un lado, el aporte de

Leonard constituye recuperar el discurso sobre la conexión entre la locura, la música y lo femenino; se puede afirmar que el aspecto más relevante para la investigación feminista reside en su metodología en vez de en los significados que encuentra o en su propio discurso. Al involucrar el oído y salir del “oculocentrismo” en la crítica literaria/fílmica abre el campo para nuevas apropiaciones y lecturas a partir de esta estrategia.

La autora justifica su objeto de estudio dando cuenta de la larga tradición de asociar la música con la locura, como se explicó en la sección sobre vírgenes y putas. En su lectura, Leonard toma en cuenta la obra de Shakespeare en la que la versión se basa y emprende un diálogo en el que se recupera el discurso de la locura en el contexto de producción de la obra. Desde un primer momento, la escritora menciona el conocido estudio de Michel Foucault (1967) sobre el tema: se recupera la dimensión trágica con la que esta se asociaba en el Renacimiento y, también, su conexión con la verdad sostenida claramente por los personajes de Shakespeare en la pérdida de su sano juicio.

Con respecto a *Hamlet*, Leonard explica que la transición del cine mudo a las producciones de Hollywood contribuyó a la pérdida de las canciones asignadas a Ofelia en el original: se contrata a compositores de renombre, quienes piensan en la partitura como una pieza orgánica. Por momentos, Leonard adquiere un tono llamativamente crítico al hablar del personaje femenino,

[Ofelia] tiene poco sentido de valor propio y no muestra ninguna ambición en particular, y como resultado, es manipulada a través de Hamlet por los hombres que la usarán como un pedazo de carnada, una amante, una informante. No le queda otra opción más que aceptar sus indicaciones, y al ser tratada como una

niña, de este modo, tiene poca cabeza para ella misma. (2009: 35)

Se observa, por otro lado, el cambio discursivo: Leonard busca salir de la victimización de la heroína mediante la recuperación de su vida sexual. En este sentido, se inscribe en la tradición de la lectura feminista sobre Ofelia iniciada por Showalter (1985), a quien ella cita. En su análisis, Leonard no logra encontrar ningún significado en las versiones fílmicas que analiza (Olivier, 1948; Kozintsev, 1964; Zeffirelli, 1990; Branagh, 1996; Almercyda, 2000) que den subjetividad o empoderen a la heroína. Se la infantiliza y se omite su vocalidad.

La contribución de Leonard consta de leer la música como un elemento signifiante. Su análisis demuestra que emplea estrategias de lectura de la música similares a las que se usan con el texto; no solo realiza la crítica un análisis descriptivo de las piezas en relación con los personajes, sino que considera relaciones de poder y el contexto ideológico y de producción de la película. Leonard comenta, por ejemplo, el rol de poder independiente de las brujas que se le asigna a Pat (Lady Macbeth) en la versión *Scotland PA* de Morrisette (2001),

Al unir musicalmente a Mac, más que a Pat, con las brujas y al privilegiar el motivo y canciones de Pat sobre las de Mac, aun en escenas en las cuales él es el foco y ella está ausente, Morrisette da a entender que el viaje de Pat de la lógica a la locura y finalmente a una combinación grotesca de ambas es el foco verdadero del drama de la película (Leonard, 2009: 90).

La película sitúa a la pareja, Pat y Mac, en un restaurant en Pensilvania en los años setenta. A partir del asesinato de

Duncan, dueño del restaurant de comidas rápidas donde ellos trabajan, se le asigna a Pat un motivo especial, “una fuerte sección de cuerdas y tamborileo comienzan la mayoría de su música nodiegética, que se extiende para incluir un piano después de introducciones cortas” (2009: 89). Según la crítica, se disocia la música de Pat de la de su esposo, para significar su distanciamiento, “su música toma un giro más tradicional hacia una partitura de película más clásica”. (2009: 89). Leonard concluye que la versión le asigna al personaje femenino un papel protagónico, marcado por el espacio predominante que tienen su motivo musical y las canciones asociadas con ella al final de la obra sobre la partitura de su marido. Al darle a este personaje una música independiente y, de este modo, ponerla en el centro del espacio narrativo, se logra crear, además, la complejidad de su subjetividad,

Porque las adaptaciones de *Macbeth* se crean bajo los auspicios de las filosofías posmodernas, supuestos culturales y enfoques, nuevas posibilidades para Lady Macbeth emergen, incluyendo Ladys Macbeths que controlan sus propios destinos y se conciben como individuos más que constructos, poseyendo completamente su música y otras expresiones artísticas sin combinación con otros males abstractos o encarnados, antinaturalidad o debilidad femenina (2009: 93).

Asimismo, esta cita demuestra que el contexto de producción de la producción filmica es una variable importante en la creación, ya que explica el éxito de las versiones de Polanski (1971) y de Morrisette, (2001) *Scotland PA*, a partir del contexto filosófico posmoderno y la segunda ola de feminismo, en particular. Leonard no se contenta con la concepción de personajes como constructos, como hiciera

la crítica de la década de 1990, especialmente Jardine, sino que parece creer en la posibilidad de mostrar la individualidad femenina a través de la música.

Cuando comenta otra versión de esta obra, *Trono de sangre* de Akira Kurosowa (1961), no se exploran las implicancias interculturales de esta producción. Se hace referencia al teatro Noh japonés, en particular, al injerto del tema de la posesión por los espíritus, pero no se ahonda en las implicancias de la reapropiación de Shakespeare por el cine oriental.

A su vez, Leonard sugiere que las versiones fílmicas son producto de la crítica literaria, por ejemplo, menciona que *Lady Macbeth en Roman* Polanski (1971) está inspirada en el análisis de Ellen Terry; *El rey Lear* de Peter Brook (1971), en el análisis de Jan Kott, “aplicando las filosofías influenciadas por Beckett para crear un mundo brutal y violento en el cual la redención y la consolación se desconocen” (2009: 106). Este comentario demuestra que la producción crítica literaria no solo genera nueva crítica, sino nueva producción artística.

Otro aspecto digno de mención, con respecto a la metodología y a su marco teórico, es que Leonard analiza no solo los personajes femeninos, sino que dedica una importante parte de su libro a los protagonistas masculinos, a saber Hamlet, King Lear y Edgar. De hecho, el peso de su hipótesis sobre la conexión entre la locura y la música parece exceder su interés por buscar significados que hablen de lo femenino. Por momentos en estos capítulos, no se evidencia su perspectiva feminista en su discurso. Este aspecto recuerda a la primera crítica, por ejemplo, Greer (1986) y Belsey (1985), quienes también dedican un capítulo o un pequeño porcentaje de su análisis a la crítica propiamente feminista. No obstante, aunque por momentos su postura política parece pasar desapercibida, su discurso suena

anclado en la tradición feminista: por ejemplo, al comentar que la selección de canciones que hace Kozintsev para Edgar, “*Pillicock sat on Pillicock Hill*” (el pelícano estaba sentado en la colina pelícano) es significativa, porque “*pillicock*”, además de aludir a la referencia de pelícanos de Lear, en lunfardo significa “pene”. Leonard concluye que estas canciones representan la pérdida de poder de Lear; el hecho de que “*pillicock*” se sienta pasivamente en “*pillicock hill*” con la clara referencia a la pudenda femenina, implica la impotencia de Lear ante sus hijas,

La falta en esta frase de una construcción activa que indique una posición de poder o penetración también presupone rechazo o negativa por parte de la propietaria de la “colina”. El comentario más obvio aquí es la falta de poder masculino de Lear sobre las mujeres: la pérdida de control sobre sus hijas adultas, quienes le niegan acceso y no permitirán su dominación sobre ellas (2009: 121).

A diferencia de Rutter, Leonard no comenta la connotación de incesto.

A pesar de lo novedoso de su proyecto, su discurso tampoco recurre al análisis autorreferencial, a diferencia del resto de la crítica después del 2000; se cita tanto a escritoras esencialistas como a Irene Dash (1981), como a sus contemporáneas, por ejemplo Carol Rutter (2001), sin analizar sus enfoques. Con respecto al marco de teoría de cine feminista, Leonard cita el ensayo de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* para analizar la mirada masculina sobre Ofelia en la versión de Olivier (1948), pero no ahonda en otros aspectos significativos de este marco teórico: no hace referencia a la identificación de la audiencia femenina. La autora, en general, cita distintas fuentes para justificar su

análisis, pero su estrategia metodológica está enfocada en el análisis de la partitura y la omisión de piezas en comparación con el texto literario. Es más, no se ahonda en las emociones creadas por la música (Suttcliffe, 2006), pero se alude al tono nostálgico de ciertas canciones de los años setenta.¹⁰ Este estudio, entonces, articula disciplinas diferentes: Leonard despliega en este trabajo su conocimiento como musicóloga. Su análisis es relevante para esta investigación, en tanto explora, principalmente las versiones filmicas, y se articula con la crítica semiótica, que analiza cómo se crean los significados en el cine en tanto tecnología multimedial, pero en lo que al área de musicología se refiere, el estudio de esta autora excede las limitaciones de este trabajo.

Por otro lado, constituye un precedente de un elemento valioso en el análisis de la construcción de subjetividad en el cine, ya que se enfoca en el signo acústico, en particular, la música, el cual se suele relegar en pos del signo lingüístico y fotográfico. De Lauretis explica la importancia del proceso de identificación en la formación de la subjetividad y cuando comenta sobre el efecto de ciertas elecciones cinematográficas en las espectadoras femeninas, la autora menciona el rol del sonido en este proceso,

La identificación cinematográfica, en particular, se inscribe en los registros que articula el sistema de la mirada, el narrativo y el visual (el sonido se convierte en un tercer registro necesario en aquellas películas que usan expresamente el sonido como elemento anti-narrativo o desnarrativizador) (De Lauretis, 1984: 224).

10 Con respecto al análisis de la música como sistema de signos, Emile Benveniste (1977) y Tom Suttcliffe (2006) han explorado las dificultades en la "iconicidad", es decir la analogía entre la forma del signo y el significado. Este tema excede las limitaciones de este trabajo, pero se observa su ausencia en las elecciones metodológicas de Leonard.

Por consiguiente, el trabajo de Leonard crea la concientización de agudizar el oído para captar la posible creación de significados innovadores a través de este medio.

Por otro lado, este análisis se inscribe en la teoría del feminismo en el cine, mencionado anteriormente en este trabajo en el análisis del desarrollo de Hodgdon (1992). De Lauretis comenta sobre cómo la mujer es construida en el cine narrativo como soporte del deseo masculino y de la mirada como código filmico. Retoma el estudio de Propp, quien explora cómo el mito de Edipo subyace en todas las narrativas: lo femenino es siempre el obstáculo para el héroe masculino; entonces, se debe seducir a la mujer para marcar su feminidad y su sometimiento. Las narraciones recrean el mito de Edipo, que sirve para consolidar la diferencia sexual, según este análisis. Para De Lauretis, el cine narrativo, especialmente el comercial, reproduce el mito de Edipo, en tanto que lo masculino se asocia con el héroe y se le niega subjetividad a la mujer,

La mirada de la cámara enmarca a la mujer como ícono u objeto de la mirada: imagen hecha para que el espectador, cuya mirada está apoyada por la del personaje masculino, la mire. Este último no solo controla los acontecimientos y la acción narrativa, sino que es “el soporte” de la mirada del espectador (De Lauretis, 1984: 220, 221).

La autora se pregunta sobre los procesos de identificación en las espectadoras, quienes son sujetos de la mirada, construyéndose como objetos. La propuesta feminista, entonces, para De Lauretis, es un cine que no solo rompa con la ilusión y ponga en evidencia esos mecanismos, sino que articule la intención política de mostrar el deseo femenino como ambiguo,

La labor más excitante del cine y del feminismo actual no es anti-narrativa o anti-edípica; más bien, todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo (1984: 249, 250).

Aunque en su texto *Alicia ya no* (1984) De Lauretis ya da cuenta de la bisexualidad inherente en los seres humanos, admitida además por el psicoanálisis, ahonda en la representación de las lesbianas recién en su obra posterior (en Platero, 2008). En este sentido, desde la teoría *queer* se aboga no solo por leer fuera de la mirada masculina, sino también tomar conciencia de la diversidad sexual; desde el lesbianismo, se busca una conceptualización del deseo femenino, fuera de la normatividad heterosexista. Se cree necesario pensar, por ejemplo, qué significa la mirada lesbiana o concebir la erótica fuera del discurso heteronormativo patriarcal, que reproduce la sumisión de la mujer (Ruiz Román en Platero, 2008).

Carol Rutter (2001) también se centra en versiones cinematográficas y representaciones teatrales para encontrar líneas de fuga que hablen de lo femenino fuera de la objetivización, pero como se desarrolló en la sección sobre vírgenes/putas, se centra en el cuerpo material para buscar estos significados. En la introducción de su libro, explica que su trabajo es fruto de una interesada atención a gestos y demás movimientos corporales que ha registrado en representaciones. La crítica se enfoca en el cuerpo material sin incurrir en los excesos de la crítica teatral materialista, como ella aclara. Es decir, no piensa en el cuerpo del/la actor/actriz fuera del mundo ficcional, “los cuerpos en los que me enfoco pertenecen a la obra, no a lo/as

intérpretes que los interpretan. Leo a Cordelia como ‘ella’, no ‘él’” (Rutter, 2001: xiv). Por ello, a Rutter no le interesa analizar el *cross-dressing*, ya que no se identifica con la crítica que explora las diferentes capas de identidad de género. También, circunscribe el cuerpo discursivo, analizado por el materialismo cultural, en torno a las relaciones de poder: según Rutter, “los cuerpos discursivos en la crítica pueden desaparecer, ser borrados. Los cuerpos materiales en el teatro permanecen a la vista”. (2001: xv) La autora explica este comentario paradójico desde el potencial de lecturas feministas que el texto performativo abre.

Rutter advierte, por otro lado, en contra de la tendencia de la crítica feminista de terminar no focalizando en las mujeres por cierta adoración al texto, dado que los hombres tienen más diálogos, o por un interés en estos evidenciado en la crítica materialista. Su interés es pensar sobre las mujeres en las representaciones y en todo aquello caótico o desordenado que las represente de maneras inesperadas.

Y significa registrar y fijar el escrutinio en el cuerpo de la mujer como portador de significados generalizados; significados que no desaparecen cuando las palabras se acaban o los personajes se quedan callados (Rutter, 2001:xv).

Por ejemplo, según la crítica, la versión de Brooks de *El rey Lear* es capaz de interrogar el imaginario masculino a través de la estrategia antinarrativa de negarle al/la espectador/a el placer voyeurístico de ver el cuerpo muerto de Cordelia. Se observa en la cita anterior además el alto nivel de metacrítica y tono autorreflexivo de la autora, quien muestra conciencia del recorte en su metodología y de su posicionamiento ideológico.

En su análisis, la autora se enfoca especialmente en el signo fotográfico o imagen visual, en el signo lingüístico y en los diseños de ropa y accesorios. Esta última elección metodológica es innovadora: se analiza la semiótica del atuendo, según la cual, “[los/as diseñadores/as estructuran el mirar de la audiencia” (2001: 105). A través de un vestuario moderno, se define a Shakespeare como nuestro contemporáneo. La autora analiza *Troilo y Crésida* para demostrar el potencial de mostrar a Crésida como “doble” a través de su ropa: una vestimenta provocativa la confirma como puta, pero a través de un análisis textual Rutter explica que son los hombres que necesitan verla como tal; se busca, entonces, una representación que devuelva esa mirada y no simplemente la refleje. La obra nos sitúa en la mítica guerra de Troya, donde Crésida es, según la lógica patriarcal, la mujer promiscua, infiel, traidora, quien entrega su amor a Troilo y consiente más tarde a los avances de seducción de Diomedes. Con el fin de devolver la mirada masculina de la heroína, Rutter recupera la descripción de los vínculos homoeróticos masculinos de Eve Sedgwick y explica las diferencias en esta sátira antiheroica,

Los hombres no son homofóbicos en esta obra. No temen a los hombres; es peor que eso. Los desprecian, se burlan de ellos, los satirizan, los humillan, los tienen por abyectos en desprecio. Es decir, los tratan como mujeres. El deseo masculino que esta obra trafica se deshace de la alianza masculina (2001: 133).

En la versión teatral de John Barton (1968), se recrea de forma transgresiva para la época, la homosexualidad evidente entre Aquiles y Patroclo, pero se sigue representando a Crésida en forma convencional. En este momento de su

análisis, es claro el posicionamiento estratégico de Rutter, dado que identifica esta puesta en escena con “ensayando posiciones alternativas” (2001: 135), a saber, “queerizando Shakespeare”, pero como advierte en la introducción, su postura es ética feminista. De hecho, comenta sobre la versión de Elaine Pyke (1998), en la cual una actriz con vestimenta masculina representa a Patroclo: lo que más se objeta en esta representación es que en la escena de “violación en grupo”, es decir, cuando se la lleva a Crésida al campo militar griego y todos los héroes la acosan, Patroclo también le da dos besos en esta versión y baila un tango con ella, sugiriendo, según la autora, un vínculo lésbico: de forma alarmante, entonces, a través del cuerpo de la actriz, se recluta, de esta manera, al lesbianismo a la violencia de género.

Según mi perspectiva, si exploramos la obra, vemos en Crésida una niña muy sola que debe sobrevivir en un mundo de guerra, rodeada de hombres. La heroína está enamorada de Troilo, pero sabe lo suficiente acerca de la vida, para no demostrarlo. Shakespeare crea la voz de una adolescente cínica que pretende aparecer más avispada que los adultos. Su tío Pandaro la entrega, cual proxeneta, al héroe troyano y destruye su inocencia honesta de joven enamorada con sus comentarios obscenos. Tan pronto como se consume el amor tan deseado con el joven, le informan a Crésida que debe ser llevada al campo griego, donde su padre Calcante la reclama. La joven se desata en llantos, pero Troilo no solo es impotente ante este destino, sino que le insiste, una y otra vez, que le sea fiel, no viendo la evidente impotencia y vulnerabilidad de la joven en este contexto.

Vemos nuevamente en la quinta escena del cuarto acto a la joven en un campo de batalla rodeada de hombres que la hostigan, algo protegida por Diomedes. Otra vez, es la voz cínica de la niña que debe sobrevivir, la que acepta los

besos de los guerreros. Ulises describe en su parlamento el cuerpo de la joven como texto en donde se lee la palabra puta en cada parte o gesto, “¡Fuera, fuera con ella! Hay lenguaje en sus ojos, su mejilla, su labio/ Aun su pie habla, su espíritu licencioso vigila/ En cada junta y cada motivo de su cuerpo” (IV, v). Finalmente, Crésida acepta indecisa los avances de Diomedes y le entrega la manga que Troilo le dio para simbolizar su lealtad a él. ¿Hay consentimiento? Esta pregunta se torna irrelevante si leemos en la obra prostitución forzada y violencia de género según el discurso de nuestros días. Los adultos incitan la entrega sexual de la joven: primero, es su tío Pándaro que con cinismo y placer voyeurístico lleva a Troilo a la recámara de la heroína; luego, su padre Calcante, directamente, la envía a la tienda de campaña de Diomedes. Es decir, estos varones la prostituyen por intereses políticos o satisfacción sexual propia. Mi lectura sirve para demostrar que no solo se puede mostrar “lo doble” en Crésida según la propuesta de Rutter (2001), sino que la obra sirve para leer el destino injusto de las menores en un contexto patriarcal de abuso.

Del mismo modo que en su lectura de la versión teatral de *Troilo y Crésida*, Rutter parece sugerir una lectura desde el lesbianismo, implícita, cuando se permite pensar en un triángulo amoroso en *Otelo* conformado por Emilia en vez de Cassio, según se muestra en la versión de Trevor Nunn (1989). La crítica no se posiciona estratégicamente en esta ocasión: esta lectura de homoerotismo femenino en la obra parece ser fruto del contexto teórico, más que de la mirada lesbiana de la propia lectora. El capítulo “Remembering Emilia” propone esta lectura desde los puntos de fuga del cuerpo femenino, como un “trabajo de la memoria”. La autora afirma que el teatro cumple esta función, de recordar de dónde venimos, y mostrar lo que la cultura piensa de las mujeres.

Se observa, en su metodología, que se considera a la audiencia sin considerar su género: la crítica trabaja con esta variable solo en el cuerpo del texto representado. Se evidencian los procesos de identificación de las espectadoras, planteados por De Lauretis (1984) solo en la propia lectura y a través de las referencias a Barbara Hodgdon, a quien Rutter cita en varias ocasiones para sustentar su marco teórico. La crítica aboga por un análisis que trabaje sobre el texto escrito y las representaciones teatrales y cinematográficas considerando las estrategias propias de cada medio, “con la película emergiendo como un ‘texto completamente nuevo’, poseyendo su propia integridad e invitando análisis en sus propios términos” (Hodgdon en Rutter, 2001: 29).

Por regla general, el enfoque de las críticas feministas que analizan cine es el de la relación de intertextualidad entre el texto de Shakespeare y el texto multimedial, el cual corresponde a una perspectiva posmoderna: no se adscribe a la noción de un “original”, ni se busca evidenciar fidelidad al texto,¹¹ sino que se considera la nueva versión como una trasposición o traducción del hipotexto,

Ya que el/la adaptador/a selecciona conscientemente del texto previo los elementos que componen el texto adaptado, la necesidad del/la crítico/a de explorar cuán exitosamente se han “apropiado” estos elementos en el film es crucial. Esta estrategia es útil para establecer “la originalidad autorial” del texto adaptado (Sung-eun- Cho, 2007: 7).

11 “La crítica de fidelidad depende de una noción del texto según la cual este posee y entrega al/la lector/a (inteligente) un único ‘significado’ correcto, al cual el cineasta adhirió, también, o en algún sentido, violó o alteró [...] el enfoque de fidelidad parece una empresa condenada y la crítica de fidelidad, no iluminadora. Es decir, el/la crítico/a que pone pequeñas objeciones en fallas de fidelidad realmente no está diciendo nada más que: ‘Esta lectura del original no concuerda con la mía de estas y estas formas’” (Mc Farlane en Sung-eun Cho, 2007: 3).

En las críticas feministas analizadas estas estrategias se evidencian, por un lado, en el análisis del texto escrito por Shakespeare y su contexto histórico y, por otro lado, de las técnicas propias del medio: los diseños, las imágenes visuales, la música, los gestos y caricias son priorizados en la recepción, porque se comprende que el cine no se apoya tanto en las palabras para crear significado,

el escritor que quiera aprender a usar el diálogo en el cine debe tratar de hacer el relato comprensible sin palabras. Así aprenderá a manejar hasta su máxima posibilidad los otros medios de expresión. [...] El diálogo debe ser el último recurso (Vale, 1989: 28).

Se observa, entonces, en esta investigación, cómo la crítica que se enfoca en las versiones filmicas y teatrales de Shakespeare a partir del 2000, incorpora gradualmente en su discurso estos desarrollos teóricos del feminismo en el cine, a saber, la crítica de la mirada masculina y de la objetivización del cuerpo femenino. Al enfocarse en la música como sistema de significación, Leonard nos muestra cómo esta puede contribuir a crear una subjetividad femenina fuera del complejo de Edipo, de acuerdo a la teoría de De Lauretis. Tanto Leonard como Rutter buscan significados que problematicen lo femenino y lo construyan fuera de los estereotipos. Sin embargo, todavía no se considera en estos análisis la posición de la espectadora femenina, ni se complejiza su deseo. Sorprendentemente, es Hodgson (1992) en la década anterior, quien toma en cuenta la identificación de las espectadoras y la formación de la subjetividad femenina desde la teoría de De Lauretis y de Foucault: este fenómeno de aparente retroceso teórico se adscribe a los recortes que hacen, Leonard, en analizar la música en particular, y Rutter, en enfocarse en el cuerpo en escena.

Estas estrategias son, a su vez, novedosas debido a que se inscriben en los estudios del cine semióticos, los cuales describen cómo el significado es creado a través de diferentes sistemas. Se comprueba que todas estas críticas buscan líneas de fuga que construyan la subjetividad femenina en su complejidad.

Para finalizar este análisis de resultados, agrego mi propia voz a estas lecturas alternativas sugeridas, sobre dos transposiciones, la versión cinematográfica de *The Taming of the Shrew* (en español, *La fierecilla domada* o *La mujer indomable*) de Franco Zeffirelli (1967) y *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann (1996). Me interesa, en particular, observar la mirada de la cámara, la representación del deseo femenino, según lo desarrollado por De Lauretis (1984) y la presencia de posibles estructuras narrativas que, de alguna manera, cuestionen o rompan con la trama edípica.

En una primera instancia, es interesante señalar que mientras que en el texto de Shakespeare nos enteramos acerca de la boda de Petrucho y Catalina a través de Gremio, uno de los pretendientes de Bianca, en esta versión cinematográfica, se representa la ceremonia y se injerta el significado de matrimonio forzado: es evidente el enfado de Cata durante toda la escena, ante las humillaciones a las que se enfrenta y, cuando el sacerdote le pregunta si acepta a Petrucho por esposo, ella grita que no, "*I will not*", pero el héroe la calla con un beso y ella no puede terminar su frase (1'06"25"27").

Durante toda la película, la heroína se caracteriza por su enojo, su negativa y, por otro lado, su gran atractivo erótico, definido por los escotes de Liz Taylor y su exuberante sensualidad. Recién vemos su consentimiento y su deseo real en una escena al final de la obra, cuando la pareja llega a la casa de Baptista, y se evidencia el placer de Cata

(1'47''35-40''). Ella se rehúsa a besar a su esposo en público, pero ante la amenaza de su marido en esta versión le da un beso en la nariz y lo seduce con sus gestos para apaciguarlo. En la escena siguiente, vemos a la pareja en el banquete y, de repente, se genera una atmósfera de intimidad marcada por un cruce de miradas cohibidas: Petrucho no logra sostenerlas y evita esta intimidad debido a una aparente impaciencia en un primer momento. Es en este instante cuando Cata observa uno/as niño/as pelearse y jugar con un perro adelante de ella (1'50''): un motivo musical sereno y algo romántico junto a su mirada tierna y su sonrisa claramente expresan su deseo de maternidad. Hay un segundo cruce de miradas con Petrucho, quien reacciona de manera vergonzosa y evitativa, lo cual contrasta con la escena previa en la cual él buscaba el beso apasionado en público.

Es cierto que en líneas generales las espectadoras femininas son invitadas a identificarse con el constante sometimiento y enojo de Cata. La película, además, recluta el deseo femenino para la maternidad como razón suficiente para tolerar la violencia de género. Por otro lado, la mirada incrédula de los personajes que escuchan el parlamento final de la heroína desde el balcón y que ofician de público de manera metacinemática, además de sus risas groseras, debilitan estos significados opresivos y establecen el género del texto como farsa; Richard Burton, en su rol de Petrucho, no recrea un sádico y violento misógino, sino más bien un hombre pendiente de su conquista, quien, a su vez, parece siempre incrédulo de sus estratagemas y escéptico ante el éxito de la domesticación. Al final de la película, Cata le da un beso apasionado en público, pero se rehúsa a esperarlo dócilmente: el ridículo al que se somete al héroe, quien es impedido de ir tras ella por la multitud, retoma la dinámica del enojo ante el sometimiento y la dominación parcial.

Esta versión cinematográfica es resultado de su contexto de producción: la heterosexualidad normativa, la maternidad como función social que define lo femenino y el supuesto control de los hombres, a través de fingir una aparente sumisión femenina, forman parte de un discurso dominante en 1967, cuando la película fue producida. Por otro lado, en *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann, producida en 1996, y protagonizada por Leonardo DiCaprio y Claire Danes, también se retiene la mayor parte de los diálogos de Shakespeare, pero se sitúa la historia en una ciudad balnearia moderna ficticia, "Verona Beach". Lo más llamativo para este estudio es la complejidad de los deseos que circulan en esta versión y la representación de identidades de género alternativas.

Estos nuevos significados parecen nutrirse del análisis de Dymphna Callaghan (en Callaghan, Helms y Singh, 1994), quien en su crítica de la obra desnaturaliza el amor romántico y demuestra la multiplicidad de deseos sexuales presentes en la tragedia: la crítica habla de homoerotismo entre personajes masculinos, principalmente entre Romeo y los parientes del príncipe Escalo. En la versión de Luhrmann, este homoerotismo es más explícito, ya que al comienzo de la película la mirada de la cámara construye a Romeo como objeto de deseo sexual, tanto para la audiencia femenina como masculina (por ejemplo, en la imagen 11"14"). Además, no es solo la sexualidad la que se flexibiliza en esta producción, sino también el género se problematiza: Mercucio, un actor afroamericano, se travestiza en la fiesta de disfraces de los Capuletos con un vestuario de lentejuelas plateadas, peluca blanca y zapatos de taco plateados. A través de sus gestos provocativos, se erotiza a esta figura transexual, quien ofrece una droga a Romeo (probablemente éxtasis), la cual parodia la referencia a la reina Mab en el hipotexto; por otro lado, los rasgos delicados de DiCaprio y

sus labios rosados enfatizan una transformación en el estilo de género masculino. El ambiente de excesos que se recrea en la fiesta, bajo los efectos de las sustancias, contrasta con el posterior encuentro de la joven pareja.

La identificación de la cámara con las espectadoras femeninas (o cualquier otra mirada *queer*) se parodia en la escena de la pecera, en la cual es Julieta quien espía a Romeo (26"24") observando los peces celestes que resaltan el color de ojos de DiCaprio. La imagen de la fragmentación del ojo de la actriz nos recuerda el mismo recurso utilizado en *The Taming of the Shrew* de Zeffirelli (10"24") también con fines de ruptura anti-ilusionista, pero en esta ocasión no es la mirada voyeurística del público masculino que se parodia, sino la de las espectadoras femeninas o masculinas homo o bisexuales. La mutualidad en el deseo es evidente en la toma siguiente, en la cual los protagonistas se miran a través de la pecera y se sonríen.

Si consideramos la trama edípica, según el aporte de De Lauretis (1984), observamos que la tragedia marca el castigo, no solo del deseo femenino, sino también de estas sexualidades e identidades de género disidentes. El marco del aparato de televisión que reporta las noticias, parodiando al coro al comienzo de la tragedia de Shakespeare y a las palabras de restauración del orden del príncipe al final, es un elemento metacinemático que despierta nuestra conciencia sobre nuestro rol como espectadores/as en esta narrativa. Evidencia además nuestro posicionamiento en un lugar de circulación de deseos múltiples, en el que se flexibiliza cualquier dejo de rigidez en nuestras estructuras, y al mismo tiempo se contiene esta desestabilización en el final trágico de los mismos. Por otro lado, este injerto de los medios dentro de la trama nos recuerda el concepto de *política snuff* de Beatriz Preciado (2008): la pensadora *postqueer* habla del deseo de todo hecho de violencia de convertirse en noticia

en nuestros días: los límites entre realidad y representación se desdibujan en un contexto *tecnopornopunk* en el cual todo se filma y se comparte por Internet.

En síntesis, *The Taming of the Shrew* de Zeffirelli en parte parodia la domesticación de las mujeres a través de los elementos fársicos y del injerto del deseo de maternidad de la heroína que justifica esta dinámica al final de la obra. Es evidente que los discursos del contexto de producción de la película explican la reapropiación del texto, lo cual se pudo comprobar no solo en esta transposición, sino también en la versión de *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann, en donde se descentra la heterosexualidad normativa al mostrar la circulación de una multiplicidad de deseos. En esta versión, la cámara dista de aliarse con la mirada masculina heterosexual, sino que se erotizan la androginia y la transexualidad para un público femenino o masculino *queer*. Se observa cómo esta película nos habla de un contexto de conciencia de la diversidad sexual y de transformaciones discursivas que permiten y alientan estas miradas alternativas. En este último análisis se ha intentado demostrar cómo, al utilizar las nuevas estrategias metodológicas desarrolladas por la teoría de cine feminista, se encuentran nuevos significados que hablan de las mujeres y las identidades *queer* fuera de la objetivización, en lo que a la representación atañe y en nuevos modos de identificación en su rol de audiencia.

Capítulo 5

Genealogía

Este trabajo de investigación nació con un fuerte espíritu crítico de la primera generación por su esencialismo. Al concluir este recorrido se finaliza con una sensación de comprensión de la necesidad de haber transitado ciertos caminos para poder leer las obras de Shakespeare desde el feminismo. El trabajo crítico se transformó entonces en una genealogía, en la cual se muestra las pequeñas transformaciones en el devenir de la lectura. En *El orden del discurso*, Foucault comenta sobre su estudio acerca de la razón y la locura y señala posibles direcciones de elaboración teórica:

el conjunto 'crítico' que utiliza el principio de trastocamiento: pretende cercar las formas de exclusión, de delimitación, de apropiación, [...] cómo se han formado, para responder a qué necesidades, cómo se han modificado y desplazado, qué coacción han ejercido efectivamente, en qué medida se han alterado. Por otra parte, el conjunto 'genealógico' que utiliza los otros tres principios: cómo se han formado, por medio, a pesar o con el apoyo de esos sistemas de

coacción de las series de los discursos: cuál ha sido la norma específica de cada una y cuáles sus condiciones de aparición, de crecimiento, de variación (Foucault, 1970: 38).

En líneas generales, esta investigación ha logrado probar la tesis del enfoque de las tres primeras décadas de la crítica feminista de Shakespeare según el avance teórico del contexto de producción; se registró y comentó a lo largo del trabajo los resultados inesperados como las limitaciones de la misma. En primer lugar, el análisis crítico ha demostrado que la primera generación de críticas feministas intenta reclutar a Shakespeare a la causa política y termina efectivamente forzando sus lecturas. En muchos casos, se ignoran las condiciones históricas materiales, se generaliza lo que se entiende por mujeres y se confunde género y sexualidad. Por ejemplo, Dusinberre (1975) idealiza la heroína vestida de muchacho y no considera las condiciones de opresión e invisibilidad de las sujetas históricas reales. Esto responde a un modelo teórico que define el género como un constructo cultural, pero no complejiza esta definición; se naturaliza el sexo como diferencia biológica. Se sigue adoptando además una línea de análisis formalista que concibe a los personajes como unidades psíquicas reales. De hecho, muchas de estas escritoras se nutren de la teoría psicoanalítica para complejizar sus lecturas. Sin embargo, en numerosas ocasiones la sujeción al complejo de Edipo entra en conflicto con la mirada política que el feminismo intenta sostener, dado que se termina justificando el rechazo a la madre y a lo femenino.

Si bien la crítica de los años noventa necesitó criticar a la primera generación para distanciarse del paradigma anterior, en este trabajo se da cuenta de la deuda que el proyecto posee con esta primera agrupación de escritoras, quienes

supieron posicionarse con resistencia en contra del patriarcado académico y abrieron camino para las nuevas generaciones. Su producción surge del enojo de la exclusión de las mujeres en el texto, evidenciada en la crítica androcéntrica y de las lecturas sexistas que pretenden definir lo femenino desde esta óptica patriarcal: se busca entonces revisar la mirada de personajes como Lady Macbeth o Gertrudis y poner en primer plano a heroínas como Julieta o Rosalinda; se escribe acerca de temas como el amor (heterosexual), las relaciones filiales, la autosoberanía o la igualdad intelectual o racional de los personajes femeninos, lo cual como se ha demostrado anteriormente corresponde a los escritos de la primera y segunda ola de pensadoras feministas (Wollstonecraft, Woolf, Beauvoir, Millet). Sus limitaciones teóricas y metodológicas responden a su contexto histórico de producción y a la hegemonía de los enfoques de la Nueva Crítica y del estructuralismo. A pesar de que se observa que muchas autoras recurren a la historización, por ejemplo Dusinger (1975), Jardine (1983) y Belsey (1985), se habla de datos históricos con pretensión de verdad: no se ha llegado todavía a la era del neohistoricismo y de Foucault. En el análisis de resultados se ha leído el marco teórico de la crítica desde el recorrido que hace Rosi Braidotti (1991) de las distintas etapas del feminismo y el rol de la filosofía androcéntrica para demostrar el lugar de esta etapa en la genealogía. Asimismo, se ahondó en ciertos textos en particular, como por ejemplo *Vindicación de los derechos de la mujer* de Wollstonecraft (1792), para explorar con mayor profundidad la relación entre la teoría y su aplicación en la práctica crítica. A través de estos injertos se evidencia cómo las críticas literarias se nutren efectivamente de la teoría en sus lecturas.

En segundo lugar y en este sentido, se ha comprobado que la crítica después de 1990 da un giro paradigmático

posestructuralista: no es la teoría de Judith Butler la que marca este cambio radical, según se pensó en un primer momento en esta tesis, sino justamente el enfoque en las prácticas discursivas materiales históricas heredado del neohistoricismo y de la influencia de Foucault. De hecho, se ha comentado sobre las dificultades que tiene esta generación por momentos en distanciarse de los padres materialistas culturales y las tensiones que surgen por ello en la doble mirada, política y científica, que se asocia con la epistemología feminista. A pesar de lo que se podría esperar de la adopción de esta metodología, la crítica feminista no cae en un absoluto constructivismo: la intencionalidad política marca un continuo interés por pensar en los sujetos históricos reales y los grupos oprimidos, aunque los personajes son claramente concebidos como artificios ficticios.

Respecto a la organización de esta investigación, la adopción de un enfoque temático en la selección de la data y un enfoque cronológico en el análisis de los resultados originó la exploración de obras diferentes en cada sección: en la segunda parte, se hace referencia a las piezas históricas y se expande la lectura de obras como *Medida por medida* y *Julio César*, no mencionadas en la primera sección. A su vez, se agrega mi voz tanto en el análisis de los textos como del marco teórico y metodológico para poder entrar en diálogo con esta producción. El efecto generado es que el foco en este trabajo no está puesto en el significado de las obras de Shakespeare, sino en los entrecruzamientos de teoría literaria feminista, la producción crítica y mi respuesta personal al texto.

Es indudable que la década de 1990 resulta ser muy fructífera en la producción de crítica literaria feminista: se trabaja aparentemente en un contexto de cierta aceptación e integración en la academia y con nuevos avances teóricos a la par de la nueva metodología que se genera. Pronto, estos

se hacen sentir en la originalidad de las lecturas, las cuales parecen buscar significados que escapen la mera crítica del sistema patriarcal. No es Judith Butler la que se menciona en trabajos novedosos sino Eve Sedgwick, quien con su *Epistemología del armario* (1998) constituye el primer antecedente de la deconstrucción del binarismo género y sexualidad: su análisis del homoerotismo/homosexualidad masculina en la literatura abre paso a la posterior teoría *queer*. Asimismo, el contexto histórico de la aparición del sida y la lucha antidiscriminatoria de los homosexuales y grupos étnicos oprimidos constituye un entorno en que la producción crítica debe revisar continuamente sus supuestos teóricos y metodológicos; se empieza a buscar lecturas que hablen de la actualidad. En este contexto surge la crítica de Valerie Traub (1992), quien no solo lee a contrapelo con una perspectiva desde la teoría lesbiana y *gay*, sino que también crea nuevas categorías metodológicas: la identidad, rol y estilo de género. En este sentido, esta generación es contestataria en anticipar la deconstrucción de la hetero/homosexualidad además del género.

Surge asimismo en esta década un marcado interés por el análisis de las representaciones cinematográficas y teatrales en pos de buscar líneas de fuga que hablen de lo femenino fuera del discurso patriarcal y del complejo de Edipo. Se descubre en esta investigación la influencia de los estudios de De Lauretis (1984) en la teoría del cine y feminismo. En algunos casos no se complejiza la metodología y se analiza la producción cinematográfica con mero énfasis descriptivo en lo lingüístico y lo visual (Gay, 1994). Barbara Hodgdon (1992), por el contrario aplica la teoría de De Lauretis para considerar no solo los personajes en las obras, sino sus vidas privadas y carrera profesional como intertextos que agregan significado a la película. Asimismo, esta crítica constituye una adelantada para su época en tanto piensa en la

espectadora femenina, además de buscar lecturas que saquen a la mujer de la objetivización. La autora analiza las técnicas anti-ilusionistas brechtianas y godardianas, pero a su vez se explora si estas rupturas sirven a fines solamente artísticos o si se logra un significado que se acomode al proyecto político feminista. En consecuencia, Hodgdon constituye una excepción a la regla en lo que a avances metodológicos respecta y se reconoce la limitación de la ausencia de autoras posteriores con su grado de originalidad. Según considero, las críticas que siguen su legado carecen de su complejidad porque optan por hacer un recorte de las variables a analizar.

Si bien Judith Butler no es mencionada en la crítica de esta década, no se refuta completamente esta primera hipótesis acerca de su influencia, puesto que se observa cómo la noción de sexo y género cambia en el discurso de esta época: se desnaturaliza la diferencia sexual y surge una tendencia de enfocarse en el cuerpo del actor/ actriz/ espectadora/ personaje. El análisis de la circulación del deseo homoerótico en las comedias de Traub (1992), el rol materno que se le atribuye a un personaje masculino, según la misma autora, el vínculo homo-social/erótico en *Romeo y Julieta* en Callaghan (1994), la queerización de Shakespeare en versiones filmicas en Chedgzoy (1995), los estudios del cuerpo material de Paster (1994), entre otros, responden no solo al desarrollo progresivo de la teoría *queer*, a la obra de Sedgwick y a la atmósfera activista anti-homofóbica, sino a una visión del cuerpo y de la diferencia sexual que busca ser ni meramente material y biológica ni solo discursiva, según propone la teoría de Butler.

En tercer término, después del 2000 la metacrítica se sistematiza: se trabaja con la conciencia de que se está haciendo una lectura a contrapelo o que se realiza un recorte que sirve a fines metodológicos. Por ejemplo, Rutter (2001)

delimita con claridad qué concepción del cuerpo le interesa en su análisis. Este nivel autorreflexivo es parte del significado encontrado y surge la pregunta ¿sigue siendo Shakespeare? (Sinfield, 2006). Se trabaja desde el cuestionamiento del sentido de seguir produciendo crítica feminista de un autor canónico quien escribe en un contexto discursivo patriarcal (Callaghan, 2000a y 2000b):

Supuestamente aisladas de los trabajos duros y preocupaciones en general, en las entrañas de la biblioteca, en el comienzo del milenio hasta se piensa, aunque inconscientemente, que las feministas shakesperianas contribuyen y agravan los males sociales al fallar en comprometerse con la política práctica. (Callaghan, 2000: xii)

Se produce entonces desde ese disenso y se mantiene la “doble mirada”, política y científica, sobre la propia práctica académica. De paso sea dicho, se observa la ironía de que la generación de 1975-1990 haya tenido que defender la perspectiva feminista del texto y esta generación después del 2000 sea acusada de no ser suficientemente feministas por elegir un autor varón canónico. Para este fin, se sostiene la historización como metodología indispensable: ya no se critica con enojo a la primera generación, pero tampoco se cometen los mismos errores. La crítica feminista después de 1990 ya no es merecedora de las acusaciones de forzar la lectura: quien adjudicase esto a este enfoque, estaría incurriendo en una generalización fruto del desconocimiento de la producción más reciente.

Además, surge otro giro epistemológico en esta década con la integración de la perspectiva poscolonial: el contexto de globalización y los avances teóricos de este enfoque despiertan la conciencia de que no se puede ignorar la variable

identidad étnica. Entonces, se buscan distintos recorridos de análisis según estas posibilidades: la pregunta sobre si Shakespeare puede hablar a las mujeres se problematiza y ahora se interroga también su relevancia para las minorías étnicas, además de para identidades sexuales alternativas. En este trabajo no se retomó este tema en el análisis de resultados, ya que se profundizó la exploración del marco teórico y metodológico dentro del capítulo sobre la alteridad étnica. Esta elección responde a la conclusión alcanzada de que los entrecruzamientos entre género y raza son existentes en esta década, pero aún poco definidos desde lo teórico. Se infiere que la joven teoría poscolonial no posee el mismo nivel de avance que el feminismo: parece ser una deuda pendiente definir lo que se entiende por “raza/etnia”. En este sentido, el análisis de Callaghan (2000b) constituye un valioso antecedente de aproximación a esta perspectiva en el texto de Shakespeare.

En la década del 2000, por momentos, la reapropiación del autor canónico a la causa *queer* despierta debates éticos como por ejemplo en torno al sadomasoquismo o BDSM (Mangan, 2005), pues es innegable que por lo que respecta a los/as críticos/as *queer*, no se trata de un grupo homogéneo, según se ha intentado representar en este trabajo, en la pluralidad de voces mencionadas. Asimismo, se agregó mi voz al texto en el análisis de esta década, por ejemplo no solo con respecto al BDSM sino también en el refuerzo de referencias textuales a *Medida por medida* y a *El rey Lear*, y mi respuesta personal en el caso de *El mercader de Venecia* en la lectura de Sinfield (2007), de una lectura de lesbianismo en las comedias y de *Cuento de invierno* en Jankowski (2000). En esta sección se ha buscado leer la información desde la teoría de Beatriz Preciado, máxima exponente de la teoría “post-*queer*”, para evaluar el grado de avance en la disidencia. Se ha comprobado que muchas lecturas, especialmente

la de Alan Sinfield, sí responden a muchos principios de su propuesta “contrasexual”, aunque la crítica en general parece avanzar más lenta con respecto a la teoría: por ejemplo Sinfield todavía cree en la diferencia de identidad de género y se apoya en categorizaciones. Se ha considerado el rol del contexto de producción de la crítica para explicar este fenómeno, contemplando la posibilidad de que el continente europeo sirva de un entorno más inspirador para lecturas de confrontación. En efecto, esta observación acerca de la incorporación de los avances teóricos en la crítica se aplica también a la década anterior en la cual los escritos de Judith Butler fueron incorporados con lentitud y especialmente a través de otras fuentes o en referencias aisladas. No obstante, se comprueba el “enrarecimiento teórico” (Kuhn, 1987) que permite gradualmente las lecturas a contrapelo.

En síntesis, a lo largo de este trabajo se demostró como el recorrido en las lecturas se hizo a través de pequeñas transformaciones, interconexiones y surgimientos de interrogantes. Ya no se ve este camino como un proceso lineal, que marca un progreso, sino como una cartografía o arqueología, en donde se comprende y se interrelaciona cada etapa. Esta investigación pretende ser un homenaje a todas aquellas voces que se interconectaron en esta red de significantes. Braidotti comenta sobre el método genealógico de Foucault y enfatiza esta cualidad de la interacción de saberes:

Al abordar la cuestión de la agencia política, Foucault vuelve a su idea temprana de la genealogía y la noción de la interpretación como un proceso que no puede ser interrumpido, sino que debe continuar incesantemente, y sugiere que el criterio para determinar la acción política es el análisis de las redes de interacción del poder y el conocimiento. Es una cuestión de ex-

traer conexiones, mapas o cartografías de esas redes, para identificar posibles puntos de resistencia (Braidotti, 1997: 80).

Lo que marca la continuidad de las series de redes es la epistemología feminista: a pesar de los cambios en la definición de lo que se entiende por mujeres, por texto, por contexto, la regularidad está dada por la intencionalidad política de luchar contra el sexismo, combatir el patriarcado y mejorar las condiciones de las mujeres. En este sentido, también se nota en forma más marcada a partir de 1990 un posicionamiento estratégico más claro: se escribe desde el cuerpo generizado.

En relación con este último punto, al incluir mis lecturas en este trabajo traté de evitar la violencia epistémica de pretender situarme fuera de este ejercicio. Por momentos, al igual que la crítica después del 2000, también incluí una reflexión sobre mis propias estrategias de lectura como se observó con respecto a la crítica después de 1990: en mis comentarios sobre el amor en *Romeo y Julieta* mostré, por ejemplo, conciencia de poner en un primer plano los aspectos positivos del amor en la obra a costa de circunscribir los aspectos dignos de crítica en esta concepción en el texto. En mi análisis de Ofelia realicé un injerto de la lectura marxista de Kott, lo cual prueba la contribución de la crítica androcéntrica a una mirada feminista. Luego, procedí a leer el personaje desde los discursos de “codependencia” actuales con el fin de empoderar a la heroína y experimentar una lectura más a contrapelo. Así también, en mi lectura de Gertrudis me puse en diálogo con las/os críticas/os feministas y androcéntricos, me propuse recuperar su voz en el texto e interpretar su estado emocional desde mi propia experiencia como madre y mis procesos internos. Además, agregué referencias textuales en la sección de análisis por

temas, por ejemplo para explicar la “monumentalización” propuesta por Traub (1992), en la cual agregué la noción de apropiación discursiva en Hero. Si bien en un primer momento la meta de realizar una crítica de la crítica y mi propia fascinación con la teoría causaron en mí cierta pretensión ilusoria de mirar desde fuera de la práctica, mi paso por este trabajo me enclavó en mi propio cuerpo y marcó mi participación en el proceso: mis lecturas sobre el amor, sobre la maternidad, sobre la alteridad étnica, la violencia de género, el BDSM, entre otras, son también el resultado de procesos personales y de mi contexto histórico.

Efectivamente, mi tono de admiración y gratitud al final del recorrido hacia la crítica feminista en general responde a la necesidad de seguir sosteniendo la denuncia contra las formas de violencia causadas por el sistema patriarcal en mi país: en *Enrique IV* parte 1 cuando Hal se regocija en el abuso sexual de las mujeres de sus derrotados enemigos: “¡Bah! Bien; es igual. Si tenemos un mes de junio cálido y estas discordias duran, compraremos las doncelleces [en el original, “*maidenheads*”, hímenes] como se compran los clavos gruesos, por cientos” (II, iv), la obra no puede ser más contemporánea en el hemisferio sur. En un contexto de violencia de género y la explotación sexual de niñas y mujeres en situación de indigencia todavía es relevante el diálogo con el pasado de Shakespeare. En oposición a la afirmación de Taylor (2000), quien afirma que las feministas no somos más políticas periféricas, a mi entender, todavía la batalla no está ganada: subsiste la necesidad de seguir usando el capital cultural de las obras del autor canónico inglés para combatir estas injusticias en el hemisferio Sur.

Esta falta de aparente progreso real en la lucha contra la injusticia y la desigualdad de género en nuestro mundo globalizado se refleja en parte en la dificultad que tienen las críticas, según demuestran los resultados, de encontrar

significados que empoderen a las mujeres y las doten de agencia o de autoridad no solo en las obras sino en las versiones teatrales y cinematográficas. Esta empresa idealista de creer en el proyecto político logra no chocar con el fetiche cultural de lo que se entiende por Shakespeare, porque se trabaja desde las posibilidades reales históricas y a su vez desde la perspectiva posmoderna según la cual se piensa que no hay un único significado sino nuevas lecturas. Esto requiere de esta valiosa crítica un fuerte ejercicio intelectual de revisar las operatorias y trabajar con distintas variables, para lograr un producto que responda a esta relación intertextual entre el pasado, el presente, el texto y los propios sueños.

En lo que a mi propia respuesta personal al texto respecta, creo que logré resaltar la voz de Gertrudis y Ofelia, por ejemplo, en el texto al analizar con detalle sus diálogos y leerlos desde la experiencia de mi propio mundo emocional. Asimismo, la historización me permitió notar las diferencias en la concepción de la maternidad, del amor, del matrimonio y demás prácticas discursivas. En la seducción que se genera en las comedias en torno al disfraz, también el análisis textual detallado contribuyó a profundizar en el rol y estilo erótico y salir de la mera interpretación de que la heroína disfrazada genera deseo erótico en las mujeres. No obstante, es cierto que el texto dificulta leer una subjetividad femenina fuera de estas pequeñas líneas de fuga en este sistema patriarcal. En lo que a mí concierne a través de la lectura de estas grietas, traté de dotar de agencia a las heroínas al demostrar los mecanismos psíquicos y sociales que representan la (re) caída en el sometimiento, por ejemplo con respecto a la violencia de género, para ensayar una posibilidad de cambio interno así como también social, es decir, para escribir la historia que no fue, pero puede ser.

A propósito de la relación entre la ficción y la realidad, la crítica feminista ha intervenido en esta dinámica compleja. Como comprueba Callaghan (2000b), Shakespeare crea personajes femeninos que tienen una agencia que los sujetos reales históricos no poseen en su época. La primera generación cometió el error de tomar esos constructos como mujeres reales. La segunda, nos recuerda que la ficción tiene el poder de cambiar la realidad a través de pequeños desplazamientos discursivos, como prueba el rol que tuvo la obra *Romeo y Julieta* en la construcción de la ideología del amor romántico (Callaghan, 1994). En otras palabras, los personajes ficticios jugaron un papel en la deconstrucción de la invisibilidad de las mujeres renacentistas. La crítica posterior se enfoca en esta operatoria, desde un lugar situado de intervención; se revisan además los modos de acceder a estos saberes en nuestra cultura.

En definitiva, este trabajo demostró que la metodología de la crítica feminista de Shakespeare se fue formando en el proceso, a partir de un constante interés de visibilizar y en última instancia, mejorar las condiciones de las mujeres. Una posible línea de investigación futura en este sentido sería observar la continuidad en la genealogía: explorar las estrategias de la crítica a partir del 2010 y analizar si surge algún otro cambio paradigmático. Me pregunto también cómo hubiera afectado los resultados si este trabajo hubiera sido realizado en otro país, por ejemplo en Inglaterra, en Estados Unidos o en la India: no solo el material al que se tuvo acceso hubiera sido diferente, sino que como se comentó al principio, la mirada del mito alrededor del autor hubiera influido en mi investigación. Recapitulando este trabajo está ineludiblemente enclavado en mi identidad cultural, política, histórica, sexual, de género y profesional.

Para finalizar, en un diálogo entre Deleuze y Foucault se deconstruye la distinción entre teoría y práctica: se

observa que los/as intelectuales después de los movimientos políticos del siglo XX ya no se paran fuera de los discursos para marcar un camino y mostrar lo desapercibido: “el intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa [...] Ya no hay representación, sólo hay acción, acción de la teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o redes” (Deleuze en Foucault, 1981, 1994).

Este recorrido entonces ha resultado ser una serie de relevos de la teoría a la práctica en donde mi voz forma parte de esas redes. En lo que a mí respecta, al andar se ha comprendido que los significados más jugosos no provienen en muchos casos de un nivel metateórico y una mirada metacrítica –aunque eso ayuda– sino de conexiones laterales o transversales, como una pregunta de una alumna en mi práctica docente o un diálogo con mi hijo adolescente. Este pensamiento que intenta ser nómada, rizomático, está anclado en el tiempo y en el devenir histórico. En este sentido, también se siente una profunda satisfacción con el resultado del enfoque transversal de la información a través de la perspectiva temática, porque permitió mayor creatividad y flexibilidad al descentrar la posición privilegiada del corpus.

Este trabajo, en suma, pretende ser una contribución a la investigación feminista al demostrar cómo Shakespeare logra adaptarse al proyecto político en estas tres décadas y media, y cómo la teoría se relaciona con la crítica literaria. Mi posición como investigadora está dentro de las estructuras del poder, como explica Deleuze en su diálogo con Foucault (1981, 1994). Pero se adhiere a una posibilidad de reforma social de acuerdo con la noción de “potencia” según Judith Butler. Según este pensamiento, el poder no es anterior al sujeto, sino que existe un estado de transición entre la subjetividad y el mismo en donde se encuentra la

reiteración y, a su vez, la compleja posibilidad de cambio: “el sujeto es él [sic] mismo un lugar de ambivalencia, puesto que emerge simultáneamente como *efecto* de un poder anterior y como *condición de posibilidad* de una forma de potencia radicalmente condicionada” (2001: 25).

En este sentido, la pensadora sugiere una actitud de oposición política, aún cuando esta está comprometida con el poder al cual se opone. La crítica feminista ha registrado en los textos de Shakespeare, tanto los efectos del poder patriarcal como la potencia política de las subjetividades que se generan. En los procesos de lectura este también es un lugar de ambivalencia como apunta la filósofa. Del mismo modo, mi posicionamiento, a la vez fuera y dentro de la crítica y teoría feminista, da cuenta de este lugar ambiguo de “potencia condicionada” que pretende escapar las pretensiones de objetividad en la investigación, es decir, generar conocimiento fuera del racionalismo androcéntrico, según lo que propone Rosi Braidotti (1991), quien ha iluminado junto con Judith Butler y otras pensadoras feministas este recorrido.

Fuentes Utilizadas*

Crítica feminista

1970-1990

Adelman, J. (1985). "Born of Woman": Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*" en Garner, S. N.; Sprengnether, M. (eds.). (1996). *Shakespearean Tragedy and Gender*. Bloomington, Indiana University Press.

Bamber, L. (1982). *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, California: University Press.

—. (1998). "Sexism and the Battle of Sexes in *The Taming of the Shrew*". en Shakespeare, W. *The Taming of the Shrew*. New York: Signet Classic.

Belsey, C. (1985). *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. Londres y Nueva York, Routledge.

Dash, I. (1981). *Wooing, Wedding and Power: Women in Shakespeare's Plays*. Nueva York, Columbia University Press.

* En todos los casos, las citas de la crítica y teoría feminista son mi propia traducción, excepto cuando se menciona el texto en español en la bibliografía.

- Dusinberre, J. (1975). *Shakespeare and the Nature of Women*. Londres, Macmillan.
- French, M. (1982). *Shakespeare's Division of Experience*. Londres, Cape.
- Greer, G. (1986). *Shakespeare: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- Jardine, L. (1989). *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Nueva York, Columbia University Press.
- Kahn, C. (1981). *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- Kristeva, J. (1987). "Romeo y Julieta: la pareja amor-odio" en *Historias de amor*. Madrid, Siglo Veintiuno.
- Mac Luskie, K. "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*" en Dollimore, J; Sinfield, A. (eds.). (1985). *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Nueva York, Manchester University Press.
- Newman, K. (1987). "'And Wash the Ethiop White': Feminity and the Monstrous in *Othello*" en Howard, J.; O' Connor, M. (eds.). (1987). *Shakespeare Reproduced*. Nueva York, Methuen.
- Rose, J. "Sexuality in the reading of Shakespeare: *Hamlet* and *Measure for Measure*" en Drakakis, J. (ed.). (1985). *Alternative Shakespeares*. Nueva York, Routledge.
- Showalter, E. (1985). "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism" en Parker, P.; Hartman, G. (eds.). *Shakespeare and the Question of Theory*. Nueva York, Methuen.
- Swift Lenz, C. R.; Greene, G.; Thomas Neely, C. (eds.). (1983). *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare Plays*. Illinois, University of Illinois.

1990-2000

- Bennet, S. (1996). *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. Londres: Routledge.
- Berry, P. (1999). *Shakespeare's Feminine Endings. Disfiguring Death in the Tragedies*. Londres: Routledge.

- Callaghan, D.; Helms, L.; Singh, J. (eds). (1994). *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*, Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Chegzoy, K. (1995). *Shakespeare's Queer Children. Sexual Politics and Contemporary Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Comensoli, V.; Russell, A. (eds.) (1999). *Enacting Gender on the English Renaissance Stage*. USA: University of Illinois Press.
- Dunn, L; Jones, N. (eds.) (1994). *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gay, P. (1994). *As She Likes It. Shakespeare's Unruly Women*. Londres: Routledge.
- Goodman, L; de Gay, J. (2002). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Londres: Routledge.
- Hawkes, T. (ed.) (1996). *Alternative Shakespeares Vol 2*. Londres: Routledge.
- Hidalgo, P. (1997). *Shakespeare posmoderno*. Salamanca: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, Europa Artes Gráficas.
- Hodgdon, B. (1992). "Katherina Bound; Or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life" *PMLA*, Vol. 107, No. 3, Special Topic: Performance, pp 538-553. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/pdf/462760.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents (6/11)
- Howards, J.; Rackin, P. (1997). *Engendering a Nation. A Feminist Account of Shakespeare's Histories. Feminist Reading of Shakespeare* Londres, Routledge.
- Jardine, L. (1996). *Reading Shakespeare Historically*, Nueva York, Routledge.
- Kahn, C. (1997). *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds and Women*, Londres, Routledge.
- Kamps, I (ed.) (1991). *Shakespeare Left and Right*, Londres, Routledge.
- Nelson Garner, S.; Sprengnether, M. (eds.). (1996). *Shakespearean Tragedy and Gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- Newman, K. (1991). *Femininity and English Renaissance Drama*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Novy, M. (ed.) (1999). *Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-visions in Literature and Performance*. Nueva York, Palgrave.

- Paster, G. K. (1993). *The Body Embarrassed. Drama and the Disciples of Shame in Early Modern England*, USA, Cornell University Press.
- Rackin, P. (1990). *Stages of History. Shakespeare's English Chronicles*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- Shapiro, M. (1994). *Gender in Play on the Shakespearean Stage. Boy Heroines and Female Pages*, USA, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Traub, V. (1992). *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. Londres, Routledge.

2000-2010

- Ailles, J. (2000). *Queering the Queer(ed): Pomosexual "Readings" of Shakespeare's Adaptation of Romeo and Juliet*. Canada, National Library of Canada.
- Alexander, C. Wells, S.(eds.) (2001). *Shakespeare and Sexuality*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bach, R.A. (2007). *Shakespeare and Renaissance Literature before Heterosexuality*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Callaghan, D., (ed.) (2000). *A Feminist Companion to Shakespeare*. Massachusetts, Blackwell.
- . (2000, b). *Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. Londres, Routledge.
- Chedgzoy, K. (ed.) (2001). *Shakespeare, Feminism and Gender. New Casebooks*. Londres, Palgrave.
- Dutton, R. Howard, J.(eds.) (2003). *A Companion to Shakespeare's Works, Volume III*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Gajowski, E. (2009). *Presentism, Gender and Sexuality*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Garber, M. (2004). *Shakespeare After All*. Nueva York, Anchor Books.
- (2008). *Shakespeare and Modern Culture*. Nueva York, Anchor.
- Henderson, D. (2008). *Alternative Shakespeares, Vol. 3*, Nueva York, Routledge.

- Leonard, K. P. (2009). *Shakespeare, Madness and Music. Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*. Plymouth, The Scarecrow Press.
- Li Lan Yon, (2005) "Shakespeare and the Fiction of the Intercultural" en Hodgdon, B. y Worthen, W. B (eds.) (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. Londres, Blackwell.
- Liebler, N. C. (2002). *The Female Tragic Hero in English Renaissance Drama*. Nueva York, Palgrave.
- Loomba, A. (2002). *Shakespeare, Race and Colonialism*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
- . (2005). "Shakespeare and the Possibilities of Postcolonial Performance" en Hodgdon, B. y Worthen, W. B (eds.) (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. Londres, Blackwell.
- Loomba, A.; Orkin, M. (eds.) (1998) *Post-Colonial Shakespeares*. Londres, Routledge
- Majeske, A.; Detmer-Goebel, E. (eds.). (2009). *Justice, Women and Power in English Renaissance Drama*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Mangan, M. (2005). "'My Hand is Ready, May it Do him Ease': Shakespeare and the Theatre of Display," *Revista Ilha do Desterro*, vol. 49. pp 195-213. Disponible en: www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/7315/6736 (10/6/11)
- Rackin, P. (2005). *Shakespeare and Women*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford, Oxford University Press.
- Rutter, C. (2005). "Maverick Shakespeare" en Hodgdon, Barbara y Worthen, W. B (eds.) (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. Londres, Blackwell.
- . (2001) *Enter the Body. Women and Representation on Shakespeare's Stage*. Londres, Routledge.
- Sinfield, A. (2006). *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*, Nueva York, Routledge.
- Ward, J. (ed.) (2008). *Violence, Politics and Gender in Early Modern England*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Werner, S. (2001) *Shakespeare and Feminist Performance. Ideology on Stage*. Londres, Routledge.
- Zabus, C. (2002). *Tempests after Shakespeare*. Nueva York, Palgrave.

Bibliografía Sistematizada

Edición de las obras de Shakespeare

Shakespeare, W. (1965). *Obras Completas. Tragedias*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid, Aguilar.

----- (2007). *Obras completas II. Comedias*. Buenos Aires, Losada.

----- (2008). *Obras completas III. Comedias sombrías. Dramas romanescos. Poemas*. Buenos Aires, Losada.

Textos en idioma original

Shakespeare, W. (1992). *The Complete Works of Shakespeare*. Londres y Glasgow, Harper Collins.

Además de las siguientes ediciones

Cambridge School Shakespeare. (Editor de la serie: Rex Gibson): *Antony and Cleopatra, Julius Caesar, Othello, As You Like It, The Tempest, Twelfth Night, The Winter's Tale, Much Ado about Nothing, King Lear, King Henry Part 1, The Merchant of Venice, King Henry V, Macbeth, Coriolanus*.

The New Cambridge Shakespeare: *Troilus and Cressida*.

Royal Shakespeare Company: *Henry IV, part 2*.

Signet: *Measure for Measure, A Midsummer Night's Dream*.

The New Swan Shakespeare: *Romeo and Juliet*.

Bibliografía sobre teoría feminista/lesbiana/Queer

Armstrong, N. (1991). Mujeres modernas. En *Deseo y ficción doméstica*, Universidad de Valencia, Madrid Ediciones Cátedra.

Beauvoir, S. (1949-2011). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Debolsillo.

Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.

Braidotti, R. (1991). *Patterns of Dissonance. A study of Women in Contemporary Philosophy*. Nueva York, Routledge.

----- (1994). *Nomadic Subjects*. Nueva York, Columbia University Press.

----- (2000). Hacia una nueva representación del sujeto. La diferencia sexual como proyecto político nómada. En *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós.

----- (2002). *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cap. 3. Estados Unidos e Inglaterra, Polity Press.

----- (2005). Devenir mujer o la diferencia sexual reconsiderada. Meta(l)morfosis: el devenir de la máquina. En *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Ediciones Akal.

----- (2006). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona, Gedisa.

Butler, J. (1990a). Capítulo 3. Actos corporales subversivos y Conclusión: de la parodia a la política. En *El género en disputa*. México, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, y Paidós, 2001.

----- (1990b). *Gender Trouble*. Londres, Routledge.

----- (2001, 2010). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. 2ª ed. Madrid, Ediciones Cátedra.

- (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires, Paidós.
- (2009). El transgénero y la actitud de la revuelta. En *Variaciones sobre el tema del amor. Revista de Psicoanálisis*. Tomo LXVII, núm. 3. Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina.
- (2011). *Violencia de estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de caracterizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos. Entrevista de Daniel Gamper Sachse. Buenos Aires, Katz Editores.
- Catelli, N. (2001). La lectora como relato de origen de la modernidad. La biblioteca falseada. En *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona, Anagrama.
- Cixous, H. (1988). Sorties. En Lodge, D. (ed.), *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Nueva York, Longman.
- (1990). The Laugh of the Medusa. En Walder, D. (ed.), *Literature in the Modern World*. Nueva York, Oxford University Press.
- Collin, F. (1995). Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto. En *Mora*, núm. 1. Agosto. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Copjec, J. (2006). El descenso de la vergüenza. En *El sexo y la eutanasia de la razón. Colección Espacios del saber*. Buenos Aires, Paidós.
- Córdoba, D.; Sáez, J. y Vidarte, P. (eds.). (2005). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans y mestizas*, 2ª ed. Editorial Egalés, Madrid.
- De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- (1996). La tecnología del género. En *Mora*, núm. 2. Noviembre. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Di Tullio, A. y Smiraglia, R. (2012). Debatiendo el papel de la reflexión feminista contemporánea: Judith Butler y Martha Nussbaum. *Revista Internacional de Filosofía Astrolabio*. núm. 13, pp. 443-453. Barcelona. Disponible en www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/download/.../344214

- Dólar, M. (2007). La política de la voz. En *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Duby, G. y Perrot, M. (eds.). (1990). *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Tomo 3. Madrid, Taurus.
- Eagleton, M. (1996). *Working with Feminist Criticism*. Oxford, Blackwell.
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Cuerpos Sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona, Melusina.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Felski, R. (1999). La *doxa* de la diferencia. En *Mora*. núm. 5. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Fuss, D. (1991). *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Londres, Routledge.
- Garber, M. (1997). *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. Nueva York, Routledge.
- Halperlin, D. (1995). *Saint = Foucault. Towards a Gay Hagiography*. Oxford, Oxford University Press.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Universitat de Valencia, Madrid, Ed. Cátedra.
- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Katz Editores, Madrid.
- Huyssen, A. (2002). La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo. En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Irigaray, L. (1974-2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal.
- (1984-1993). *An Ethics of Sexual Difference*. Nueva York, Universidad de Cornell.
- Jay, M. (2007). *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal.

- Kristeva, J. (1983-1987). *Historias de amor*. Madrid, Siglo XXI Editores.
- (1988). Sobre la abyección. En *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI Editores.
- (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza y Yanes.
- (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Laqueur, T. (1990). *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Londres, Harvard University Press.
- Lagarde, M. (2007). Cuerpo, sexualidad y poder. En *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <http://espaciofeminista.blogspot.com/2007/05/extractos-de-marcela-lagarde-los.html>
- Lamas, M. (2009). Los feminismos según Marta Lamas. Entrevista de Mariana Carbajal para Página 12. Disponible en <http://www.cecash.org.mx/equidad-entre-los-generos/66-para-saber-mas/65-los-feminismos-segun-marta-lamas.html>
- (2011). Diferencia sexual, Tierramerica. Diponible en <http://www.tierramerica.net/mujer/autlamas.shtml>
- Leitch, V. (ed.). (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, W.W. Norton and Company.
- Loureiro, Á. (2006). El rehén singular y la oreja invisible. En Russotto, Mágara, (comp.), *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Venezuela, Universidad Simón Bolívar, Universidad central de Venezuela y Editorial Equinoccio.
- Lugones, M. (2010). Toward a Decolonial Feminism. En *Hypatia*, 25(4). pp, 742-759.
- Matoso, E. (1992). *El cuerpo, territorio escénico*. México, Paidós.
- Millet, K. (1970). *Sexual Politics*. Nueva York, Doubleday.
- Moi, T. (1985, 2002). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. (2ª Ed.). Nueva York, Routledge.
- Molloy, S. (2006). Identidades textuales femeninas: estrategias de autfiguración. En *Mora*, núm. 12. Diciembre. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Palomar Vereá, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. En *La Ventana*, núm. 22. Revista de Estudios de género. México, Universidad de Guadalajara. Disponible en: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/884/Numeros/8238_Numero_1.pdf (10/8/2010)
- Pisano, M. (2004). *El Triunfo de la masculinidad*. Fem-e-libros. Disponible en <http://webs.uvigo.es/pmayobre/pdf/pisano.pdf>
- Platero, R. (coord.). (2008). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. España, Editorial Melusina.
- Power, E. (1979). *Mujeres Medievales*. Madrid, Encuentro Ed.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en 'Playboy' durante la guerra fría*. Anagrama, Barcelona.
- Rich, A. (1979). *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*. Nueva York, WW, Norton and Co.
- Rodríguez Magda, R. (2003). *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona, Icaria.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política del sexo. En *Revista Nueva Antropología*. Noviembre, Año 8, núm. 30. pp. 95-145. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México.
- Sarachild, K. (1978). Consciousness-Raising: A Radical Weapon. En *Feminist Revolution*. pp. 144-150. Nueva York, Random House.
- Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona, Liderduplex.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- (2009). La guerra en el cuerpo. Entrevistada por Roxana Sandá para Página 12. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5041-2009-07-20.html>

- (2010). Femi-geno-cidio como crimen en el fuero internacional de los Derechos Humanos: el derecho a nombrar el sufrimiento en el derecho. Disponible en <http://www.larevuelta.com.ar/pdf/Femi-geno-cidio-como-crimen-Segato.pdf>
- Showalter, E. (ed.). (1985). *The New Feminist Criticism*. Londres, Virago Press.
- (1988). Feminist criticism in the wilderness. En Lodge, D. (ed.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Nueva York, Longman.
- Stacey, J. (2001). The Empress of Feminist Theory is Overdressed. En *Feminist Theory*. Londres, Sage Publications.
- Stam, R., Burgoyne R. y Flieterman, L. S. (1999). La teoría feminista del cine. En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós.
- Todd, J. (1988). *Feminist Literary History*. Nueva York, Routledge.
- Vigarello, G. (2001). *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Viteri, M. A., Serrano, J. F. y Vidal-Ortiz, S. (2011). ¿Cómo se piensa lo 'queer' en América Latina?. En *Iconos*. Núm. 39. Quito, Revistas de Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Waugh, P. (1992). From Modernism, Postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory. En Waugh, P. (ed.). *A Postmodernist Reader*. Londres, Edward Arnold.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamín. Una relectura*, Buenos Aires, Paidós.
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales.
- Wollstonecraft, M. (1792). *A Vindication of the Rights of Woman. With Strictures on Political and Moral Subjects*. Boston, Peter Edes.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Orlando, Estados Unidos, Hartcourt.

Bibliografía sobre Shakespeare y su contexto histórico

- Armstrong, E. (1946). *Shakespeare's Imagination: A Study of the Psychology of Association and Inspiration*. Londres, Lindsay Drummond.

- Auden, W. H. (1999). *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires, Hidalgo.
- Bates, J. (1994). *Shakespeare and Ovid*. Oxford, Clarendon Paperbacks.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon*. Londres, Papermac.
- (1999). *Shakespeare: The Invention of the Human*. Londres, Fourth Estate.
- (ed.). (2008a). *Bloom's Shakespeare through the Ages. As You Like It*. Nueva York, Bloom's Literary Criticism.
- (ed.). (2008b). *Bloom's Shakespeare through the Ages. Henry IV part I*. Nueva York, Bloom's Literary Criticism.
- (ed.). (2008c). *Bloom's Shakespeare through the Ages. Macbeth*. Nueva York, Bloom's Literary Criticism.
- (ed.). (2009). *Bloom's Modern Critical Views. William Shakespeare: Histories, New Edition*. Nueva York, Bloom's Literary Criticism.
- (ed.). (2010a). *Bloom's Modern Critical Interpretations. William Shakespeare: Macbeth, New Edition*. Nueva York, Bloom's Literary Criticism.
- (ed.). (2010b). *Bloom's Modern Critical Interpretations. William Shakespeare: King Lear, New Edition*. Nueva York, Bloom's Literary Criticism.
- (ed.). (2010c). *Bloom's Modern Critical Views. William Shakespeare: Tragedies, New Edition*. Nueva York, Bloom's Literary Criticism.
- Bohannon, L. (1966). Shakespeare en la selva. Constructores de otredad. Cap. 2. Original en *Natural History*, Agosto- Septiembre. Disponible en http://www.antropologiasyc-106.com.ar/constructores/10cap2_boh.pdf
- Boyce, C. (1991). *Shakespeare A to Z: The Essential Reference to his Plays, his Poems, his Life and Times and More*. Nueva York, Delta.
- Bradbrook, M. C. (1961). *Shakespeare and Elizabethan Poetry*. Londres, Chatto & Winders.
- Bradley, A. C. (1904). *Shakespearean Tragedy*. London, Macmillan.
- Burgess, A. (1972). *Shakespeare*. Harmondsworth, Penguin.
- (1974). *English Literature*. Essex, Longman.

- Campbell, O. (1943). *Shakespeare's Satire*. Londres, Oxford University Press.
- Cefalu, P. (2004). *Revisionist Shakespeare: Transitional Ideologies in Texts and Contexts*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Clemen, W. (1964). *The Development of Shakespeare's Imagery*. Londres, Cambridge University Press.
- Coleridge, S. T. (1969). *Coleridge on Shakespeare: a Selection of the Essays, Notes and Lectures of Samuel Coleridge on the Poems and Plays of Shakespeare*. Middlesex, Penguin Shakespeare Library.
- Crane, M. T. (2001). *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*. Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Dillon, J. (2007). *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*. Cambridge, CUP.
- Dollimore, J. y Sinfield, A. (eds.). (1985). *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Nueva York, Manchester University Press.
- Drakakis, J. (ed.). (1985). *Alternative Shakespeares*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Dutton, R. y Jean, H. (eds.). (2003a). *A Companion to Shakespeare's Works. Vol. I. The Tragedies*. Oxford, Blackwell.
- Dutton, R. y Jean, H. (eds.). (2003b). *A Companion to Shakespeare's Works. Vol. II. The Histories*. Oxford, Blackwell.
- Dutton, R. y Jean H. (eds.). (2003c). *A Companion to Shakespeare's Works. Vol. III. The Comedies*. Oxford, Blackwell.
- Dyson, A. E. (ed.). (1990). *Shakespeare's Early Tragedies: Richard III, Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Casebook Series*. Londres, Macmillan.
- Eagleton, T. (1987). *William Shakespeare*. Oxford, Blackwell Publishers.
- Eliot, T. S. (1948). Hamlet and His Problems. En *The Sacred Wood*. Londres, Methuen.
- Ellis Fermor, U. (1946). *The Frontiers of Drama*. Nueva York, Oxford University Press.
- Elson, J. (1989). *Is Shakespeare Still Our Contemporary?*. Londres, Routledge.
- Evans, B. (1967). *Shakespeare's Comedies*. Londres, Oxford University Press.

- Evans, I. (1966). *The Language of Shakespeare's Plays*. Londres, Methuen.
- Ford, B. (1982). *The Age of Shakespeare*. Middlesex, Pelican Books (The New Pelican Guide to English Literature, Vol. 2).
- Frye, N. (1932). *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press.
- Goddard, H. (1968a). *The Meaning of Shakespeare*. Vol. 1. Chicago, University of Chicago Press.
- (1968b). *The Meaning of Shakespeare*. Vol. 2. Chicago, Universidad de Chicago Press.
- Gosse, E. (1968). *From Shakespeare to Pope: an Inquiry to the Causes and the Phenomena of the Rise of Classical Poetry in England*. Nueva York, Klaus Reprint.
- Greer, G. (2007). *Shakespeare's Wife*. Londres, Bloomsbury Publishing.
- Harbage, A. (1964). *Shakespeare's Audience*. Nueva York, Columbia University Press.
- Harrison, G.B. (1958). *Shakespeare at Work 1592-1603*. Michigan, Universidad de Michigan.
- Hattaway, M. (ed.). (2002). *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (ed.). (2000) *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford, Blackwell.
- Haynes, A. (1997). *Sex in Elizabethan England*. Gloucestershire, Sutton Publishing.
- Hazlitt, W. (1906). *Characters of Shakespeare's Plays*. Londres, Nueva York, J.M Dent, E.P. Dutton.
- Hodgdon, B. y Worthen, W. (eds.). (2005). *A Companion to Shakespeare and Performance*. Londres, Blackwell.
- Holland, N. (1964). *Psychoanalysis and Shakespeare*. Nueva York, McGraw Hill.
- Howard, J. y O' Connor, M. (eds.). (1987). *Shakespeare Reproduced*. Nueva York, Methuen.
- Jameson Brownell, A. (1904). *Shakespeare's Heroines: Characterisation of Women, Moral, Poetical and Historical*. Londres, J.M Dent and Co. Aldine House.

- Jump, J. (ed.). (1968, 1979). *Shakespeare: Hamlet. A Selection of Critical Essays. (Casebook Series)*. Londres y Basingtoke, Macmillan Press.
- Kermode, F. (1971). *Shakespeare, Spencer, Donne*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- (2000). *Shakespeare's Language*. Nueva York, Farrar.
- Knight, G. W. (1948). *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*. Londres, Methuen.
- (1965). *The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespeare's tragedies including the Roman Plays*. Oxford, Methuen and Co.
- Kott, J. (1967). *Shakespeare Our Contemporary*. Londres, Methuen.
- Leggatt, A. (1988). *Shakespeare's Political Drama*. Londres, Routledge.
- Lewis, C. S.. (1936). *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford, Clarendon Press.
- Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires, Llaves de lectura.
- Marshall, C. (ed.). (2004). *Shakespeare in Production. As You Like It*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Menon, M. (ed.). (2011). *Shakespeare. A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Muir, K. (1965). *Shakespeare, the Comedies: a Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey, Prentice Hall.
- Muir, K. y Schoenbaum, S. (1971, 1980). *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Nordlund, M. (2007). *Shakespeare and the Nature of Love. Literature, Culture, Evolution*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Orgel, S. (1996). *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Ribner, I. (1965). *The English History Play in the Age of Shakespeare*. Londres, Methuen.
- Righter, A. (1962). *Shakespeare and the Idea of the Play*. Cambridge, Penguin.

- Rush, C. (2007). *Will*. Chatham, Beautiful Books.
- Russell B. J. y Harris, B. (1967). *Early Shakespeare*. Londres, Edward Arnold.
- Shapiro, J. (1996). *Shakespeare and the Jews*. Nueva York, Columbia University Press.
- Sidney, P. (1905). *Apologie for Poetrie*. Londres, A. Constable and Co. Ltd.
- Smith, E. (ed.). (2004). *Shakespeare's Comedies. Blackwell Guide to Shakespeare*. Oxford, Blackwell.
- Smith, E. (ed.). (2004). *Shakespeare's Tragedies. Blackwell Guide to Shakespeare*. Oxford, Blackwell.
- Spencer, T. (1961). *Shakespeare and the Nature of Man*. Nueva York, Macmillan.
- Spurgeon, C. F. (1965). *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Styan, J. L. (1967). *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Taylor, M. (2001). *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*. Oxford, Oxford University Press.
- Tillyard, E. M. (1944). *Shakespeare's History Plays*. Londres, Chatto and Windus.
- (1962). *Shakespeare's Last Plays*. Londres, Chalto and Windus.
- (1965). *Shakespeare's Problem Plays*. Londres, Penguin.
- Wells, R. H. (2009). *Shakespeare's Politics. A Contextual Introduction*. Nueva York, Continuum.
- Wells, S. (1986). *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (2004). *Looking for Sex in Shakespeare*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Wilson, J. D. (1945). *Life in Shakespeare's England, a book of Elizabethan Prose*. Cambridge, The Cambridge Anthologies, CUP.
- (1945). *What Happens in Hamlet*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1946). *The Essential Shakespeare: a Biographical Adventure*. Cambridge, Cambridge University Press.

----- (1962). *Shakespeare's Happy Comedies*. Londres, Faber and Faber.

Zamir, T. (2007). *Double Vision. Moral Philosophy and Shakespearean Drama*. Princeton and Oxford, Princeton University Press.

Bibliografía sobre teoría en general

Aarseth, E. (1995). Nonlinearity and Literary Theory. En *Hypertext/Theory*. Baltimore, The John Hopkins University Press.

Anderson, P. (1998). *The Origins of Postmodernity*. Nueva York, Verso.

Aristóteles (1978). *Poetics*. Londres, Arbor.

Ashcroft, B., Griffiths, G. y Helen T. (eds.). (1995). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York, Routledge.

----- (1989). *The Empire Writes Back*. Londres, Routledge.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His Work*. Bloomington, Estados Unidos, First Midland Book Edition.

Barthes, R. (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI.

----- (1996). *El placer del texto*. México, Siglo XXI.

----- (2001). *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (1994) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos*. Barcelona: Planeta Agostini.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.

Bender, Armstrong, Briggum y Knobloch. (1977). *Modernism in Literature*. Estados Unidos, Librería de Congress Cataloging in Publication Data

Bentham, J. (1979). *El panóptico*. Madrid, Ediciones La Piqueta.

Benveniste, E. (1977). *Problemas de la Lingüística General II*. México, Siglo XXI de España editores.

Bloom, H. (1986). *Angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila.

- Bradford, R. (1993). *The State of Theory*. Londres, Routledge.
- Colomer Martínez, T. (1995). La adquisición de la competencia literaria. En *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*. (Trad. Bardós, C.). Núm. 4 (pp. 8-22).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2001). *Rizoma. Introducción*. México, Coyoacán.
- Deleuze, G. y Morey, M. (1987). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. (1977). *Empirismo y subjetividad: las bases filosóficas del anti-edipo*. Barcelona, Gedisa.
- (2002). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- (2006) *Conversaciones 1972-1990* (4ta ed.). Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques, (1971) *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques, (1977) *El concepto de verdad en Lacan*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Derrida, Jacques, (1986) *La tarjeta postal: de Freud a Lacan y más allá*. México: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques, (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques, (1996) *La deconstrucción en la frontera de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry, (1983) *Literary Theory. An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Eco, Umberto, (1979) *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of the Texts*. Bloomington: Indiana University.
- Esllin, Martin, (1980) *The Theatre of the Absurd*, Middlesex: Pelican Books, Penguin.
- Fanon, Frantz, (1963) *The Wretched of the Earth*, New York: Grove Press.
- Fish, Stanley, (1980) *Is there a Text in this Class?* USA: Harvard College.
- Foucault, Michel, (1967, 1998 2da reimpresión). *La historia de la locura en la época clásica*. Partes 1 y 2 (Trad. Juan Utrilla). Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- (1970, 1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Editorial Tusquets.

- (1976a). *Genealogía del racismo*. Buenos Aires, Caronte Ensayos.
- (1976b). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1977, 1998). *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI.
- (1978,). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, Gedisa.
- (1981). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, Altaya.
- (1983). *El discurso del poder*. Buenos Aires, Folios.
- (1994a). (Ed. James D. Faubion). *Power*. Vol. 3. Nueva York, The Nueva York Press.
- (1994b). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Vol. I. Buenos Aires, Paidós Clásica.
- (1994c). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Vol. III. Buenos Aires, Paidós Clásica.
- Freud, S. (1919). The Uncanny. En Sage, V. (1990). *The Gothic Novel*. Londres, Macmillan.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Goodman, K. (1994). Reading, Writing and Written Texts: A Sociopsycholinguistic View en *Theoretical Models and Processes of Reading*. Ruddell et al. Newmark. pp. 1093-1130. Nueva Jersey, IRA.
- Gregson, I. (2004). *Postmodern Literature*. Londres, Arnold.
- Hall, S., Held, D. y Mc Grew, T. (eds.). (1992). *Modernity and its Futures*. Cambridge, Polity Press en asociación con Open University.
- Halliday, M. y C. Matthiessen. (1999). *Construing Experience through Meaning. A Language Based Approach to Cognition*. Londres, Open Linguistics Series.
- Howe, I. (1967). *Literary Modernism*. Londres, Fawcett.
- Jameson, F. (1999). Transformaciones de la imagen en la posmodernidad. En *El giro cultural*. Buenos Aires, Manantial.
- Jauss, H. (1982). Towards an Aesthetic of Reception. (Trad. T. Bahti). En *Theory and History of Literature*. Vol. 2. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Lacan, J. (1974). La esquizia del ojo y la mirada. Cap. 6. En *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis, Seminario 11*. Madrid, Barral.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona, Paidós.
- Lodge, D. (ed.). (1988). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Nueva York, Longman.
- Lomba, A. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. Londres, Routledge.
- Lyotard, J. (1995). *Toward the Postmodern*. Nueva Jersey, Humanity Press.
- Mc Hale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Michaelsen, S. y Johnson, D. (eds.). (1997). *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Newton, K. (1988). *Twentieth Century Literary Theory*. Londres, Macmillan.
- Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente.
- Pope, R. (1998). *The English Studies Book*. Nueva York, Routledge.
- Sell, R. (1995). Why is Literature Central?. En Sell, R. (ed.). *Literature Throughout foreign Language Education: The Implications of Pragmatics. Review of ELT*. Vol. 5 núm. 1. Londres, Modern English Publications y The British Council.
- Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Steiner, G. (1961). *The Death of Tragedy*. Londres, Faber and Faber.
- (1978). *On Difficulty and Other Essays*. Oxford, Oxford University Press.
- Strandberg, V. (1964). *The Crisis of Belief in Modern Literature*. English Journal, Oct.
- Strinati, D. (1995). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Londres, Routledge.
- Stubbs, M. (1999). *Conceptual Schemas and Lexical Schemas: On Inference Theories and Code Theories*. Trier, Germany, Anglistik, Universität Trier.
- Suttcliff, T. (2006). *The Role of Syntax in Music*. Cap. 1. Londres. Disponible en <http://www.harmony.org.uk>.
- Sztajnszrajber, D. (2013). La filosofía es un acto de amor. En *Buenos Aires: Diario Argentino*. Disponible en <http://tiempo.infonews.com/2013/01/26/espectaculos-95282-la-filosofia-es-un-acto-de-amor.php>

- Todorov, T. y Ducrot, O. (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Todorov, T. (1980). Reading as Construction. En Suleiman, S. y Crossman, I. (eds.). *The Reader in the Text*. Nueva Jersey, Princeton University Press.
- (1984). *Mikhail Bakhtin, the Dialogical Principle*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford Univeristy Press.

Bibliografía sobre teoría del cine

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Pili.
- Carrière, J. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona, París.
- Copjec, J. (2006). *El descenso de la vergüenza. El sexo y la eutanasia de la razón*. Col. Espacios del saber. Buenos Aires, Paidós.
- De Baecque, A. (2006). *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Buenos Aires, Paidós.
- Dick, B. (1998). *Anatomy of Film*. St Martin's Press, Inc.
- Dólar, M. (2007). La política de la voz. En *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Ferradas, C. (2001). Reading Screens in the Classroom. En *Literature Matters*. (Ed. 32). British Council Literature Department.
- Hayward, S. (1999). *Key Concepts in Cinema Studies*. Nueva York, Routledge.
- Jennings, A. (1996). Viewer, I married Him. En Carter, R. and J, McRae (eds.). *Language, Literature and the Learner. Creative Classroom Practice*. Londres, Longman.
- Macfarlane, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to Film Adaptation*. Oxford, OUP.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Disponible en <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>

Neale, S. y Murray S. (eds.). (1998). *Contemporary Hollywood Cinema*. Nueva York, Routledge.

Nelmes, J. (1996). *An Introduction to Film Studies*. Nueva York, Routledge.

Phillips, P. (2000). *Understanding Film Texts. Meaning and Experience*. Londres, British Film Institute.

Pulverness, A. (2002). Two Ways of Telling. En *Literature Matters*. (Ed. 32). British Council Literature Department.

Reynoso, C. (2003). Literature and Film: Reaching out for a Smaller 'l': adaptation in the EFL classroom. Actas de la conferencia *Reading Screens. The XVIII Oxford Conference on the Teaching of Literature*.

Sung-eun, C. (2007). Intertextuality and Translation in Film Adaptation, En *Journal of British and American Studies*. Núm. 12, junio, 2007. Ediciones sobre la adaptación a la pantalla. Plymouth, Scarecrow Press.

Vale, E. (1989). *Técnicas del guión para cine y televisión*. México, Gedisa.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.

Bibliografía sobre el marco epistemológico

Alcaráz Varó, E. (1990). *Tres paradigmas de la investigación científica*. Alcoy, Marfil.

Bracke, S. (2003). Feminist Scholars Making Sense of Women's Involvement in Religious Fundamentalist Movement. En *European Journal of Women's Studies*. Vol. 10. Disponible en <http://ejw.sagepub.com/>

Castañeda Salgado, M. (2008). *Metodología de la investigación feminista*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación Guatemala.

Creed, B. (1995). Lesbian Bodies. Tribades, tomboys and tarts. En *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*. Grotz, Elizabeth y E. Probyn (comp.). Londres-Nueva York, Routledge.

De Barbieri, T. (2002). Acerca de las propuestas metodológicas feministas. En *Debates en torno a una metodología feminista*. Bartra (comp.). México, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Autónoma de México.

- Díaz, J. y Moulines, C. (1999). *Fundamentos de filosofía de la ciencia*. (2ª ed.). Madrid, Ariel.
- Estany, A. (1992). *Introducción a la filosofía de la ciencia*. Barcelona, Ed. Crítica.
- Falquet, J. (2006). *Mujeres, feminismo y desarrollo; un análisis crítico de las políticas de las instituciones internacionales*. En *Desacatos. Revista de Antropología Social*. Núm. 11. Freeman, C. (2001). Is Local: Global as Feminine: Masculine? Rethinking the Gender of Globalization. En *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 26, Núm. 4. Disponible en <http://www.jstor.org/pss/3175355>
- Gregorio Gil, C. (2000). La movilidad transnacional de las mujeres: entre la negociación y el control de sus ausencias y presencias. En *Mujeres de un solo mundo: Globalización y multiculturalismo*. Gregorio Gil y Agrelo Romero (comp.). Granada, Universidad de Granada.
- Harding, S. (2002). ¿Existe un método de investigación feminista?. En *Debates en torno a una metodología feminista*. Bartra (comp.). México, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jackson, S. y Scout, S. (2004). *Sexual Antinomies in Late Modernity*. En *Sexualities*. Sage Publications. Disponible en <http://sexualities.sagepub.com/cgi>
- Jeffreys, S. (1996). *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid, Ediciones cátedra.
- Klimovsky, G. (1994). *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*. Buenos Aires, A-Z editora.
- Kuhn, T. (1987). *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Markowitz, F. (2004). Sexualizando al antropólogo: implicaciones para la etnografía. En *Antropología de la sexualidad y diversidad sexual*. Nieto (comp.). Madrid, Talasa.
- Mies, M. (2002). ¿Investigación sobre las mujeres o investigación feminista? El debate en torno a la ciencia y la metodología feminista. En *Debates en torno a una metodología feminista*. Bartra (comp.). México, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mohanty, C. (1991). *Bajo la mirada occidental: la investigación feminista y los discursos coloniales*. Bloomington, Indiana UP.

- (2002). "Under Western Eyes" Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. En *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. Vol.28, núm. 21. Disponible en <http://www.jstor.org/pss/10.1086/342914>
- Naples, N. (2003). *Feminism and Method. Ethnography, Discourse Analysis and Activist Research*. Nueva York, Routledge.
- Ngan-ling Chow, E. (2003). Gender Matters. Studying Globalization and Social Change in the 21st Century. En *International Sociology*. Disponible en <http://iss.sagepub.com/content/18/3/443.short>
- Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona, Liederduplex.
- Suarez Briones, B. (2010). Sobre Hombres y márgenes. Relaciones entre el feminismo y la teoría Queer. Universidad de Vigo. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205387>
- Young, I. (1994). Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective. En *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Chicago. Disponible en <http://www.jstor.org/pss/3174775>

Otros soportes o fuentes cinematográficas

- Almeryda, M. (2000). *Hamlet*. Miramax. DVD
- Branagh, K. (1996). *W. Shakespeare's Hamlet*. Warner Brothers. DVD
- Brooks, P. (1971). *King Lear*. Columbia Pictures en asociación con *The Royal Shakespeare Company*.
- Gordon, C. (1986). *Moonlighting*. Episode: *The Taming of the Shrew*. ABC.
- Kozintsev, G. (1964, 2004). *Hamlet*. Lenfilm-Ruscico. DVD
- Kurasawa, A. (1957). *Throne of Blood*. International.
- Laurence, O. (1948). *Hamlet*. Carlton International Media.
- Luhmann, B. (1996). *Romeo + Juliet*. 20th Century Fox.
- Morrisette, B. (2002). *Scotland, Pa*. Sundance.

- Nunn, T. (1990). *Othello*. BBC Channel 4 en asociación con *The Royal Shakespeare Company*. Primetime Television/ BBC.
- Sidney, G. (1953). *Kiss Me, Kate*. MGM.
- Taylor, S. (1929). *The Taming of the Shrew*. Columbia.
- Welles, O. (1948). *Macbeth*. Republic Pictures.
- Zeffirelli, F. (1966). *The Taming of the Shrew*. Royal Films International.
- (1990). *Hamlet*. Warner Brothers.

La autora

Verónica Storni Fricke

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, especializada en la crítica feminista de las obras de William Shakespeare. Licenciada en Inglés (UNL) y Profesora en Inglés para la Enseñanza Media (IES en Lenguas Vivas "J.R. Fernández"). Realizó a su vez dos adscripciones a Literatura Inglesa. Profesora de las materias "Panorama de la Literatura de los Pueblos de Habla Inglesa" en el Traductorado en Inglés y de "Nuevos Enfoques sobre el Teatro de Shakespeare" y "Nuevas Escrituras" en el Profesorado en Inglés, IES en Lenguas Vivas "J.R. Fernández". Actualmente, también dirige un proyecto de investigación sobre la teoría de traducción poscolonial, feminista y queer para el IES en Lenguas Vivas. Se dedica, además, a la enseñanza de lengua y literatura en inglés en el nivel secundario. Se desempeñó como profesora del seminario "Crítica de las Literaturas Nacionales" de la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas y del seminario "Crítica feminista y queer de las obras dramáticas de William Shakespeare" en la carrera de Letras de la UBA.

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de abril de 2019