

Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos

Yolanda BETETA MARTÍN

Universidad Complutense de Madrid
yolandabeteta@hotmail.com

Recibido: 30.05.2009

Aceptado: 6.08.2009

RESUMEN

El objetivo de este ensayo es analizar el papel de los mitos en la construcción de la subjetividad femenina. La construcción de nuevas identidades a través de la subversión de los mitos decodifica el imaginario simbólico androcéntrico para crear nuevos modelos de feminidad. La reescritura de los mitos de Penélope, Morgana y Medea muestra el poder de la literatura para adaptar los mitos ancestrales a las nuevas identidades del siglo XXI.

Palabras clave: Mito; reescritura; identidad femenina; posmodernismo; literatura feminista.

The Heroines Return to Ithaca. The Construction of Female Identity through the Subversion of Myths

ABSTRACT

The aim of this essay is to analyze the role of myths in the construction of female subjectivity. The construction of new identities through the subversion of myths decodifies the symbolic androcentric imaginary to create new models of femininity. The rewriting of the myths of Penelope, Morgana and Medea shows the capacity of literature to adapt ancestral myths to the new identities of 21st century.

Key words: Myth, rewriting, female identity, postmodernism, feminist literature.

1. CUANDO EL SUEÑO ES EL OLVIDO

“La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, ‘haber sido dormidas’ (CIXOUS, 1995: 17). Esta frase de Hélène Cixous sintetiza los efectos que la violencia simbólica, impulsada por las estructuras patriarcales, ha desencadenado sobre la configuración de las identidades femeninas y las formas en que las mujeres interpretan el mundo y se interpretan a sí mismas. Las mujeres ‘han sido dormidas’ por un complejo entramado simbólico que ha somatizado progresivamente unas relaciones de género asimétricas y ha lastrado su capacidad para ser y sentirse mujeres libremente. Las mujeres ‘han sido dormidas’ para diluir su libertad individual en una guerra silenciosa que ha moldeado sus capacidades cog-

nitivas de acuerdo a las necesidades de una estructura patriarcal erigida en torno a la hegemonía del falocentrismo.

Las mujeres ‘han sido dormidas’ porque la asimetría que caracteriza las relaciones de género no tiene un origen natural y era necesario edificar una cultura normativa que reglamentara la sexualidad femenina. Las mujeres ‘han sido dormidas’ para ser adoctrinadas cognitivamente, emotiva y corporalmente en los parámetros androcéntricos que permiten la supervivencia del sistema patriarcal. Las mujeres ‘han sido dormidas’ para quedar excluidas de la producción del capital simbólico y quedar cosificadas como meras reproductoras de un imaginario colectivo estructurado en torno a unas relaciones de dominio y explotación. Y las mujeres ‘han sido dormidas’ para establecer y naturalizar un enlace simbólico entre su cuerpo y el ideal de feminidad debidamente configurado por el discurso patriarcal.

La imposición de una cultura normativa que legitime unas relaciones de dominio entre los sexos debe valerse necesariamente de diversos mecanismos de control social que aseguren el acatamiento de la norma. La violencia física es una estrategia de control efectiva pero inviable a largo plazo porque socava la legitimidad del grupo dominante y puede desencadenar un violento proceso de acción-reacción que desgastaría las estructuras del sistema. Una estrategia normativa más sutil y efectiva es aquella que determina y moldea las estructuras perceptivas y conductuales de los sujetos sociales para dotarles de una identidad que no cuestione el entramado cultural sobre el que se erige el discurso patriarcal.

La violencia simbólica, entendida como un proceso de socialización tendente a naturalizar un sistema de relaciones jerárquicas de origen cultural por medio de símbolos, imágenes y representaciones denigratorias, se erige como el mecanismo de control más sutil y efectivo a largo plazo. Su valor radica en la dificultad de revertir el proceso de socialización ya que requeriría cuestionar unas estructuras mentales forjadas de manera inconsciente. El individuo debería pensar su forma de pensar y la manera en que los demás le piensan; debería deconstruir lo que Pierre Bourdieu denominó “habitus”, es decir, el sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción (BOURDEAU, 2005).

La construcción de las identidades se enmarca en este proceso de producción y reproducción de capital simbólico. La construcción de las identidades, lejos de ser un fenómeno natural de origen biológico, es una construcción sociocultural erigida sobre discursos ideológicos y normativos que articulan, vertebran, codifican y perfilan nuestras conductas, experiencias, percepciones y sexualidad. Los seres humanos, en tanto que sujetos sociales, forjamos nuestra identidad en sociedad a partir de imágenes y representaciones culturales que nos son impuestas desde la infancia y entre cuyos márgenes debemos configurar nuestra existencia. En palabras de Sartre, “soy algo que no he elegido ser” (SARTRE, 1989: 380).

La configuración de las identidades no responde a determinismos biológicos sino culturales. La estructura patriarcal se ha apropiado de las diferencias anatómicas entre los sexos para configurarlas como una deficiencia sobre la que legitimar unas relaciones sociales asimétricas por razón de género. La jerarquización es el resultado de unas categorías de percepción construidas en torno a un sistema de oposiciones binarias que remiten a las diferencias anatómicas entre ambos sexos. La matriz del sistema patriarcal radica en la jerarquización sexual se institucionaliza valorizando uno de los elementos de esa diferencia anatómica, lo que Freud denominó la “primacía del falo”, a través de innumerables estrategias de dominación para afianzar y naturalizar estas relaciones de dominación y explotación.

El falocentrismo traza una línea simbólica que delimita lo masculino de lo femenino, la cultura de la naturaleza, lo público de lo privado, el logos del pathos, la inteligencia del sentimiento, y otorga a los hombres el control exclusivo de la producción cultural, simbólica y social. Esta línea divisoria, o “línea de demarcación mística” (WOOLF, 1980), constituye la base sobre la que se erige un sistema de dominación que ha sobrevivido durante milenios y que representa el paradigma de la dominación: el patriarcado. La ausencia de un sustrato biológico innato, fuerza la construcción de un imaginario colectivo en el que los símbolos, mitos y fantasías adquieren un significado normativo que debe “naturalizar” las diferencias que la cultura patriarcal establece entre ambos sexos. La enorme influencia de los modelos socioculturales es especialmente visible en las narraciones mitológicas que, oportunamente reescritas de acuerdo a los distintos tiempos históricos, y articuladas en el cine, el arte y la literatura, han contribuido a modelar y difundir las ideas y prácticas sociales patriarcales que continúan profundamente arraigadas y normalizadas en el subconsciente social. Bajo esta lógica, sería imposible concebir la historia de las mujeres sin una historia de sus representaciones, de sus mitos y de la decodificación de sus imágenes, pues son aspectos que expresan la construcción y evolución del imaginario social femenino y de toda la estructura social que lo acepta, conforma y reproduce.

En el presente artículo analizo el poder configurador de los mitos en la construcción de la subjetividad femenina y su subversión por parte de escritoras contemporáneas que adecuan los mitos ancestrales a las nuevas identidades del siglo XXI. Personajes míticos como Penélope, Morgana y Medea reclaman un espacio propio y visible en una Ítaca alejada de los parámetros patriarcales que negaron el libre desarrollo de su identidad femenina. La literatura contemporánea les brinda una nueva oportunidad.

2. LA SOMBRA DE ODISEO: AUTORÍA MASCULINA Y CANON ANDROCÉNTRICO

¿Qué sería de Odiseo sin Penélope? ¿De Perseo sin Medusa? ¿De Arturo sin Morgana? ¿De Jasón sin Medea? ¿De Adán sin Eva? Las mujeres han ocupado un

lugar central en la configuración de los mitos aunque no como sujetos sino como objetos sociales. Las mujeres quedaron excluidas de la producción de los mitos y su incursión en el mundo mítico se reduce a perpetuar el capital simbólico en dos niveles complementarios: naturalizando la ideología inherente a los mitos mediante la transmisión de las narraciones en el seno del núcleo familiar, las mujeres socializan a las niñas en la normativa patriarcal, y formando parte de los relatos míticos como idealizaciones sobre las que reposan los estereotipos “femeninos” que responden a las necesidades de la estructura patriarcal.

La negación de la autoría femenina y la exclusión de las mujeres de la cultura, entendida como ausencia en la creación de capital simbólico, niega a las mujeres su consideración como sujetos sociales. Recluidas en la esfera doméstica, excluidas de la Historia y dibujadas como objetos fértiles que reproducen el linaje y el imaginario simbólico, las mujeres se erigen como las depositarias de un entramado cultural que inmoviliza su libertad cognitiva, emocional y sexual. La autonomía de las mujeres como sujetos sociales se diluye en lo que Foucault denomina la “microfísica del poder”, esto es, la dominación invisible que se instala inconscientemente sobre la conciencia para conseguir “cuerpos dóciles”, objetos transmisores de un sistema cultural pretendidamente natural (FOUCAULT, 1998: 185). Las mujeres quedan cosificadas en los mitos como objetos simbólicos y personajes arquetípicos para codificar un pensamiento androcéntrico que las invisibiliza en una espiral de relaciones basadas en el dominio y la subordinación. Un breve recorrido histórico por los mitos permite comprobar el modo en que las representaciones de las mujeres, siempre de autoría masculina y subordinadas al canon androcéntrico, se han convertido en iconos culturales que han perpetuado las relaciones jerárquicas de género y han modelado las categorías de lo masculino y lo femenino.

La cultura occidental está repleta de imágenes, arquetipos y modelos procedentes de narraciones mitológicas que asocian la violencia como señal de masculinidad y la victimización, maternidad y sexualidad como rasgos esenciales de las mujeres. La violencia, señal de identidad que define la categoría de lo masculino, constituye la base de las relaciones sociales y de las relaciones de género y está presente en todas las historias mitológicas: desde aquellas que ahondan en la búsqueda de un pasado heroico sobre el que fundamentar el origen de un pueblo, fundación de Roma, hasta las que rescatan la hipotética descendencia de un linaje real a partir de un antepasado mitológico, la simbólica vinculación entre los reyes micénicos y los héroes homéricos, pasando por aquellas narraciones que recrean vivencias de héroes, tradición homérica, o reyes legendarios, leyendas artúricas.

Los mitos recrean e idealizan algunos de los rasgos definitorios de las sociedades patriarcales para naturalizar y legitimar una cultura normativa tendente a perpetuar la dicotomía masculino-femenina en términos de dialéctica hegeliana. Las capacidades reproductivas de las mujeres y la necesidad de controlar su sexualidad aíslan a las mujeres en un espacio físico y simbólico que impide su desarrollo individual. Históricamente las mujeres se veían socialmente limitadas a desempeñar el

rol de esposa y madre en un espacio vital reducido al espacio privado, el hogar. Esta percepción social de la mujer se extrapola al mundo de los mitos, donde las mujeres quedan relegadas a meros objetos pasivos, simples receptoras del deseo sexual de unos dioses que perpetúan la violencia patriarcal en cada uno de sus actos. Dafne, Aretusa, Filomena, Medea, Medusa o Cenís padecen la violencia masculina como la aceptación de una actitud inherente a los dioses en su calidad de varones que exhiben su masculinidad. Las mujeres, como seres pasivos, no tienen valor socialmente y quedan relegadas a una mera “propiedad” cuya única función social es la reproducción y perpetuación del linaje.

La influencia del orden simbólico sobre el que se articulan los modelos de identidad social, al tiempo que perfila nuestras experiencias, tiende a penalizar las conductas que no corresponden a los roles de género preestablecidos en la imaginería colectiva, masculino-femenino. En este sentido, es interesante señalar cómo la mitología clásica, el imaginario religioso medieval, la literatura victoriana y, más recientemente, el cine han extrapolado el perfil de las mujeres sexualmente activas y sin hijos a una iconografía negativa basada en el modelo estereotipado de la “femme fatale” y de las mujeres vampiras, estas últimas inspiradas en la imagen mitológica de la Lilith babilónica. La iconografía de una mujer sexualmente excesiva, lésbica y carente de “instinto maternal” representaba a un tiempo los deseos y temores de una sociedad patriarcal que históricamente abogaba por el sometimiento y refinamiento de las mujeres. Las fantasías y los mitos cosifican a las mujeres en unas categorías de género profundamente patriarcales al relegar la imagen de la mujer independiente y activa al mundo simbólico de las fantasías penalizando su reproducción social.

Los mitos, al tiempo que rechazan la actividad sexual femenina desligada de la reproducción biológica, refuerzan la construcción sociocultural de la heterosexualidad como marco normativo sobre el que se asienta la estructura patriarcal. La necesidad de controlar la sexualidad femenina responde a varios factores, certeza de la paternidad y/o transmisión de la propiedad vía patrilineal, pero todos se derivan de la consideración de la mujer como un bien material de gran valor. Decía Lévi Strauss que la prohibición del incesto y el consiguiente intercambio de mujeres entre diversas familias permite la creación de alianzas intergrupales que incrementan las posibilidades de supervivencia y estatus de los grupos sociales. En este sentido, las mujeres se convierten en objetos de transacción de incalculable valor por lo que el sistema patriarcal sanciona todas aquellas conductas que obstaculizan el reparto intergrupar de mujeres (STRAUSS, 1983: 135).

Autoras como Jacqueline Zita o Adrienne Rich conceptualizan el control social de la sexualidad femenina bajo el término “heterosexualidad obligatoria”, entendida como una condición universal para la mujer vinculada con el patriarcado que perpetúa la dominación masculina (ZITA, 1981: 172 y RICH, 1980: 631). Aunque la mayoría de los estudios antropológicos rechazan el concepto de “heterosexualidad obligatoria” ya que proporciona una visión limitada de la sexualidad femenina,

lo cierto es que la heterosexualidad se erige como modelo y engranaje básico de la familia, el parentesco y la sexualidad en la mayor parte de las culturas. Históricamente, pese al reconocimiento institucionalizado del matrimonio entre mujeres en ciertas regiones muy concretas de África, fundamentalmente Lesotho y Mombasa, la institucionalización de las relaciones entre mujeres en las hermandades chinas o la homosexualidad masculina ritualizada entre los sambia de Nueva Guinea, la identidad sexual se forja a partir de unas representaciones simbólicas de marcado carácter heterosexual.

Los mitos se nutren de símbolos, universalmente aceptados, que cosifican a las mujeres como cuerpos sexuados vinculados a la fecundidad y sexualidad. Uno de los símbolos más recurrentes es aquel que identifica a la mujer con el órgano anatómico que, bajo supuestos patriarcales, representa la esencia femenina: el útero. Durante siglos, la mujer ha quedado socialmente delimitada a la función reproductiva, a su cuerpo y, por tanto, a la sexualidad y fecundidad. Esta identificación de la mujer con la reproducción y, por extensión, con la naturaleza en tanto que dadora de vida se ha perpetuado desde el inicio de las sociedades humanas. Desde las manifestaciones artísticas paleolíticas en forma de vulvas que inundaban las zonas más inaccesibles de las cuevas¹ hasta la ingente variedad de pequeñas figuras que representan a diosas femeninas presentes en todas las sociedades humanas², se ha consolidado la imagen de la mujer como ser poderoso y a la vez temido, creador de vida y al mismo tiempo “castrador de la masculinidad”, mito de la vagina “dentata”, que ha configurado el imaginario simbólico de las sociedades patriarcales en dos modelos dicotómicos y asimétricos.

El mito de la vagina “dentata” ha sufrido continuos procesos de reelaboración. Junto a la relación simbólica que el discurso patriarcal ha establecido entre la sexualidad femenina y el “monstruo femenino”, gorgonas, arpías, quimeras y sirenas, el falocentrismo ha trazado una línea invisible que une la sexualidad de las mujeres con los comportamientos “castradores” de hembras de distintas especies que culminan la cópula con la muerte del macho. La imagen de la mantis religiosa o de la araña tejedora orb se ha esgrimido como una evidencia de la capacidad sexualmente devoradora de las mujeres afianzando la naturalización de cualidades impuestas por la cultura. Las analogías que la estructura patriarcal ha establecido entre las estrategias reproductivas de estas especies y la capacidad “devoradora” de las mujeres sobre sus compañeros sexuales, responde a una construcción sociocultural que intenta “biologizar la cultura”. Y podemos dar la vuelta al discurso bioló-

¹ Destaca especialmente la cueva de Tito Bustillo (Cantabria) donde la localización de las vulvas de ocre en las zonas más profundas de la cueva hace suponer su vinculación con algún tipo de ritual mágico relacionado con la fertilidad de la tierra o la abundancia de la caza.

² Menciono especialmente las llamativas figurillas cretenses de las diosas-serpientes por su calidad técnica y su exhuberancia. Su iconografía vinculada a las serpientes sería adaptada y reelaborada por el cristianismo con posterioridad. Nótese la importancia iconográfica de las serpientes en las culturas mediterráneas.

gico afirmando que las diferentes estrategias reproductivas y sociales presentes en el reino animal muestran que el patriarcado, como condición social humana vinculada al control de la reproducción de las mujeres, no es inevitable, las hembras de los primates lémures mantienen el control de sus grupos sociales.

La pervivencia de los postulados platónicos y aristotélicos en las sociedades occidentales ha perpetuado una imaginaria simbólica plagada de mitos, símbolos y fantasías que, debidamente actualizada conforme a las necesidades históricas, tiene su origen en la tradición mitológica grecorromana. Uno de los textos que recoge las tradiciones mitológicas más conocidas de la cultura occidental es *Metamorfosis* de Ovidio. La obra consta de más de doscientas cincuenta historias mitológicas, de las cuales más de cincuenta recogen pasajes de agresión sexual contra mujeres. Los estudios decimonónicos sobre literatura ovidiana no sólo han obviado este hecho, sino que han intentado eludir el término “violación” en los estudios sobre agresión sexual empleando términos eufemísticos como “seducción” o “cortejo” (RICHLIN, 1992: 214).

El mito que recoge la esencia del discurso patriarcal con mayor nitidez es la historia de Medusa y Perseo; mito que Freud interpretó desde una perspectiva psicoanalítica como el temor a la castración masculina. El mito hereda la tradición oriental al recuperar la imagen del ser femenino de apariencia monstruosa que es vencido por el héroe mitológico valedor del sistema patriarcal. Medusa, al igual que las arpías, sirenas, quimeras, hidras y gorgonas que pueblan el imaginario grecorromano clásico, representan el desdoblamiento demoníaco del “otro” femenino en una imaginaria en la que “el héroe varón no sólo debe medirse con sus iguales antagónicos, sino que también debe enfrentarse a sus opuestos inferiores” (CASANOVA y LARUMBE, 2005:188).

La conversión de Medusa en un ser monstruoso se concibe como un castigo a la violación que padece a manos de Poseidón. De este modo, el mito contribuye a afianzar el rol de las mujeres como símbolos sexuales que “voluntariamente” incitan a la sexualidad masculina. Medusa recibe la culpa de su propia violación y en ella recae el castigo por el comportamiento agresivo del dios en forma de deformidad física y de transformación de sus cabellos, construidos literariamente como reclamo sexual, en serpientes.

La presencia de la serpiente es una constante en la imaginaria androcéntrica y su evolución es una muestra de las reelaboraciones patriarcales de los mitos femeninos. Las culturas orientales establecieron una asociación simbólica de la categoría de lo femenino con la capacidad regenerativa de la serpiente que algunos autores enmarcan dentro de una red más general de simbolismo lunar (ELÍADE, 2005: 163). La desautorización de la serpiente como símbolo femenino se inicia en Occidente con la representación de la serpiente como encarnación del diablo y culmina con la iconografía barroca de la Virgen aplastando la cabeza del ofidio.

María, máximo exponente del concepto cristiano de mujer, se erige como la nueva Eva que aplasta el legado diabólico y pecaminoso de la Eva edénica. Esta desautorización de la serpiente como símbolo de fertilidad se une al discurso androcéntrico que deslegitima el valor de las mujeres y su impronta en el capital social y simbólico.

Medusa es la representación del “monstruo femenino” por excelencia. Los monstruos son simples manifestaciones de los dos temores primordiales del ser humano, la muerte, Thánatos, y el sexo, Eros, y el monstruo femenino va a constituir la encarnación de esos miedos primordiales en una sociedad patriarcal (KAPPLER, 1980: 274). En un sistema androcéntrico en el que las estructuras socioculturales deben velar por la trascendencia de la “primacía del falo”, los miedos sólo pueden encaminarse en una dirección: el temor a lo femenino. La necesidad de controlar la sexualidad de las mujeres agudiza el miedo a la naturaleza femenina y a su “capacidad de castración” sobre la masculinidad.

Es muy significativo que sea una figura femenina, la diosa Atenea, quien castiga a Medusa y la convierte en un ser monstruoso. Pero un análisis detallado de la figura de Atenea muestra que la diosa no era considerada como una mujer desde un punto de vista androcéntrico, ya que no aparece investida de las cualidades femeninas por excelencia; no es esposa ni madre. Frente a una Atenea virgen y representada con atributos masculinos como el yelmo y la lanza, a modo de una “virgo bellatrix”, Medusa se erige como un modelo de femineidad. Atenea se alía con la causa de la sociedad patriarcal al instigar la muerte de Medusa y alentar al héroe androcéntrico encarnado en Perseo. Atenea es la mujer que refrenda los valores patriarcales adoptando el rostro femenino de la masculinidad. El mito confronta dos modelos opuestos de femineidad: la voluptuosidad de Medusa y el carácter asexual de Atenea.

Mención destacada merece la interpretación freudiana de la decapitación de Medusa a manos de Perseo. Freud, en el ensayo *La cabeza de Medusa*, establece una relación simbólica entre la cabeza decapitada de Medusa y la vagina materna. De acuerdo con Freud, la visión de la cabeza de Medusa provoca un terror similar al que experimenta un niño al contemplar los genitales de la madre. Medusa es una proyección simbólica del terror masculino hacia lo femenino y lo materno, hacia lo deseable y lo aterrador, hacia la seducción y la sexualidad castradora (FREUD, 1979: 270). Las implicaciones represivas del mito son evidentes y la representación de las mujeres como “castradoras de masculinidad” trascienden en la historia bajo diferentes nombres femeninos: Lilith, Eva, Pandora, Helena, Medea, Judith, Salomé, Jezabel, Dalila o Morgana entre otras. Los mitos femeninos simbolizan el precio de la transgresión femenina ante los dictados de las leyes patriarcales. El reconocimiento de las mujeres como sujetos sociales únicamente procede del grado de sumisión a la autoridad dominante.

El miedo masculino a la “castración” sitúa los mitos femeninos como un referente simbólico que refuerza el aislamiento de las mujeres en el espacio del *mithos*.

Las estrategias de dominación del sistema patriarcal impide que las mujeres accedan al logos y quedan sumergidas en una construcción ideológica que define a las mujeres exclusivamente por su función reproductora. El mito de la Eva bíblica es especialmente relevador del temor masculino que despierta la capacidad de la autorría femenina, de la producción de capital simbólico y del uso de la palabra. El castigo de Eva es una respuesta patriarcal al deseo de sabiduría femenina representada por el árbol del bien y del mal. Y su transgresión no puede ser más reveladora del carácter sexual al que quedan cosificadas las mujeres en el mundo simbólico: Eva es condenada a parir con dolor, a la sumisión y a la dependencia masculina. El mito incapacita a las mujeres para acceder al logos y las diluye en un imaginario colectivo profundamente discriminatorio que adquiere valor de inmortalidad.

Los mitos clásicos han pervivido a lo largo de los siglos y han conservado su esencia intacta forzando la interiorización de las identidades femeninas a través de uno de los mayores instrumentos de aculturación: la literatura. Podemos encontrar vestigios del mito de Medusa en obras literarias que, separadas por siglos de historia, continúan reforzando la jerarquización sexual entre ambos sexos e interiorizando en las mujeres unas identidades de naturaleza sociocultural. El Medievo se apropia de los mitos ovidianos en la legitimación de la violencia patriarcal presente en *El Cuento del erudito* incluido en los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer y en el *Cuento de Gioselfo* (IX, 9) integrado en el *Decamerón* de Boccaccio. Ambas obras inciden en un modelo patriarcal de matrimonio dominado por los actos de agresión masculina, e introducen una legitimación religiosa de la violencia, al argumentar que la capacidad de sometimiento incrementa la espiritualidad femenina. La sumisión de las mujeres y el recurso a la violencia como medio de amansar su rebeldía de las mujeres, remiten a los mitos clásicos y al mito cristiano del Génesis mediante la utilización de metáforas, símbolos e imágenes que refuerzan la visión androcéntrica de una sociedad basada en la autoridad masculina y la subordinación de las mujeres.

Los intentos de interiorización femenina de los mitos patriarcales continúan en el Renacimiento de la mano de autores como Shakespeare. El autor británico recupera el simbolismo de las mujeres como propiedades masculinas en *La violación de Lucrecia*, poema de gran violencia que establece una relación simbólica entre la agresión sexual de Lucrecia y la violación de Roma a manos de los Tarquinos. Lucrecia, al igual que Medusa, es violada y su sufrimiento queda relegado ante el agravio y deshonor masculino porque la violación es considerada como una ofensa entre hombres. El cuerpo de Lucrecia se erige como un territorio de conflicto por el que compiten “agentes masculinos” cuyo honor depende de la posesión sexual de la víctima a la que, tanto el discurso clásico como el cristiano, convierten en culpable (CEREZO, 2007).

Esta preocupación de los personajes masculinos por la deshonor es particularmente reveladora del carácter patriarcal que desprenden las narraciones mitológicas y, por extensión, las sociedades clásicas inspiradoras de dichas historias. Las

mujeres, aisladas en el espacio doméstico y sin visibilidad pública, ceden a los hombres la honorabilidad y el prestigio de la familia. Es por ello, que la agresión ejercida sobre una mujer se traduce directamente en un deshonor para los hombres del linaje, ya que las mujeres son consideradas como una “propiedad” cuya única función social es la reproducción y perpetuación de la familia.

Gran parte de la literatura victoriana recupera el mito bíblico de María para incidir en un modelo de feminidad que refuerza el simbolismo de las mujeres como esposas e hijas devotas, pasivas, guardianas de la moralidad y salvaguardias de una espiritualidad femenina que convierten a las mujeres en sujetos asfixiados física y espiritualmente. La representación de las mujeres como “ángeles de la casa” contribuye a legitimar la invisibilidad de las mujeres en un contexto de cambio que comienza a sentar las bases de la lucha política de las mujeres. El mito de María se reelabora a lo largo de los siglos para adecuarlo a la secularización de unas sociedades modernas en las que el modelo de pureza femenina ya no puede ser representado como una virgen celestial. Esta transformación del eterno femenino, redibujado por autores como Dante, Milton y Goethe, perfila un nuevo modelo de feminidad en el que las mujeres son idealizadas como seres encerrados entre los muros del hogar, voces silenciadas y consumidas por una febril espiritualidad. El antecedente literario más inmediato es *El ángel de la casa* de Patmore, una sucesión de versos que narran el noviazgo y matrimonio de Honoria, una joven sin historia que vive a través de su marido. Pero serán los personajes de Charles Dickens quienes redimensionen el ideal victoriano de feminidad al mostrarnos la representación de las mujeres como “ángeles de la muerte”. Personajes de Dickens como Florence Dombey (*Dombey e hijos*) y la niña Nell (*El almacén de las antigüedades*) no sólo atienden a los enfermos facilitándoles el paso hacia la muerte sino que ellas mismas, espiritualmente, ya están muertas (GILBERT y GUBAR, 1998: 39).

La literatura de terror del siglo XIX, heredera de la tradición gótica dieciochesca, refuerza la imagen del “ángel de la muerte” y se recrea especialmente en la representación de mujeres etéreas, de apariencia cadavérica, sumergidas en una espiritualidad cegadora que las recluye entre los muros del espacio doméstico. La idea de las mujeres como seres espirituales y pasivos subyace en los personajes femeninos de los relatos de Edgar Allan Poe en cuyo universo literario las mujeres son concebidas como espíritu, sin más concesión a la carnalidad que una espesa y larga cabellera, misteriosa, sombría, peligrosa por su sexualidad y sabiduría, frágil y siempre muerta de manera prematura. Todas las mujeres que protagonizan sus relatos parecen irremediabilmente condenadas, todas se consumen desde dentro hacia fuera, devoradas por su intensa espiritualidad y un tormento interior. Algunas se mueven durante toda su existencia entre la vida y la muerte, cayendo eventualmente en estados de catalepsia: Berenice llega a ser enterrada viva, lady Madeline también remueve desde el interior de su tumba, y Morella y Ligeia mueren, pero resucitan en seres diferentes para continuar junto al hombre al que aman, éstas dos últimas, curiosamente, son poseedoras de una gran sabiduría.

El mito de las mujeres vampiro se suma a la representación de las mujeres como “ángeles de la casa” en una de las obras cumbres de la literatura de terror para confrontar dos modelos antagónicos de mujer. En *Drácula*, de Bram Stoker, los personajes de Mina, joven enamorada encaminada a ser el “ángel de la casa”, y Lucy, mujer sexualmente activa y promiscua, se yuxtaponen para simbolizar los dos niveles de conducta en una mujer, una aceptable y una inaceptable, una femenina y una masculina. Al igual que observamos en novelas como *Madame Bovary*, *Nana* y *la Dama de las Camelias*, las mujeres como Lucy, que transgreden los roles tradicionalmente atribuidos a las mujeres, padecen una muerte trágica y prematura que alerta a las lectoras de los peligros de la subversión de las identidades femeninas impuestas por el patriarcado.

La literatura contemporánea ha subrayado el temor a la castración femenina, inherente a la interpretación freudiana del mito de Medusa, de la mano de autores como Henry Miller, H. D. Lawrence, Charles Buwoski y Easton Ellis entre otros. Los grandes medios de aculturación como el cine y la publicidad tampoco se han alejado del simbolismo femenino clásico. En los inicios del siglo XXI, ¿estos mitos femeninos de cariz androcéntrico continúan configurando las identidades de las mujeres?

3. LA DECONSTRUCCIÓN DE ÍTACA: SUBVERSIÓN DE LOS MITOS Y NUEVAS IDENTIDADES

La situación de las mujeres en Occidente ha experimentado una transformación progresiva que está redefiniendo las tradicionales identidades de género. La sociedad que se está gestando no debe ser replanteada en términos de “masculinización” y “feminización” porque los límites de las identidades de género se han desdibujado tras la entrada de las mujeres a ámbitos tradicionalmente masculinos. Las mujeres han comenzado a desplegar una identidad individual independiente que ha sobrepasado los antiguos límites de las identidades androcéntricas que dificultaban el desarrollo de la individualidad femenina (HERNANDO, 2008: 64). El desarrollo de la individualidad de las mujeres está cuestionando la tradicional complementariedad de sexos, la heterosexualidad obligatoria y los roles de género. Los tres conceptos se sitúan en la base del poder patriarcal y el primer paso para desmontar la estructura patriarcal es socavar sus cimientos, pero no estamos cerca del fin del patriarcado. Las mujeres deben iniciar un proceso de reestructuración del universo simbólico que se adapte a las nuevas identidades que están desarrollando las mujeres en las últimas décadas y que permita transformar la realidad tangible.

Los mitos constituyen una representación simbólica de las identidades de género, de modo que un cambio en las identidades femeninas requiere forzosamente un cambio en el orden simbólico. Esto implica la deconstrucción y reelaboración de los arquetipos míticos y la creación de imágenes alternativas más acordes con las nuevas identidades individuales. Los mitos no son fenómenos inmutables ya que,

pese a su origen ancestral, su significado se sitúa por encima del tiempo histórico. El mito no tiene tiempo, no se refiere sólo y exclusivamente a construcciones remotas porque forman parte de una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro (STRAUSS, 1973: 189). Es esa universalidad y sentido trascendente lo que reconocemos en los mitos que impulsa a asumirlos como propios y convertirlos en una fuente constante de inspiración para la literatura.

Roland Barthes puso de relieve una visión semiótica de los mitos que sienta las bases de las posteriores revisiones feministas al considerar que “el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de una significación, de una forma” (BARTHES, 1997: 199). La perspectiva semiótica de Barthes subraya que los mitos no son inmutables y que son susceptibles de ser sometidos a procesos de desestructuración y decodificación que socaven “el principio mismo del mito: transformar la historia en naturaleza” (BARTHES, 1997: 222). En consecuencia, Barthes propone una transformación de los mitos que desnaturalice las construcciones socioculturales de las identidades históricas.

Los procesos de deconstrucción de los mitos a través de las revisiones literarias se erigen como estrategias de cambio que permiten decodificar los mitos androcéntricos y construir imágenes alternativas de feminidad. Autoras como Mary Daly, en su obra *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminisms*, ya respaldaron en la década de los setenta las revisiones de los mitos patriarcales como instrumento para descodificar la cultura y la literatura. Pero fue en la década de los ochenta, cuando la subversión de los mitos patriarcales experimentó un impulso teórico definitivo de la mano de autoras como Alice Ostriker y Marina Warner. La crítica norteamericana Alice Ostriker crea el concepto “revisionist mythmaking” (OSTRIKER, 1986: 316), creación revisionista de mitos, como una estrategia feminista que permite deconstruir los mitos y reestructurar un lenguaje androcéntrico sobre el que reconstruir un nuevo universo simbólico que no denigre la representación simbólica de las mujeres. Sobre este mismo cimiento teórico y metodológico se erige uno de los estudios más fascinantes acerca de la iconografía femenina, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form* de Marina Warner (1985), que explora la naturalización de los arquetipos culturales de feminidad y alienta la desarticulación de los mitos falocéntricos. Warner insiste en que la subversión no radica en la creación de nuevos mitos que carecen de inmortalidad, rasgo inherente a los mitos, sino en reescribir los clásicos mediante la subversión textual para evidenciar el carácter mutable de los mitos.

Las escritoras contemporáneas reivindican un papel activo y crítico en la producción de capital simbólico que permita reencontrarnos a nosotras mismas en la historia más allá de unos modelos identitarios sesgados, manipulados y mutilados. Reclaman una labor de deconstrucción que impida que las mujeres de generaciones futuras

sientan la misma frustración que Hélène Cixous condensó en estas palabras, “Me busco a través de los siglos y no me veo en ninguna parte” (CIXOUS, 1995: 31).

Las revisiones literarias de los mitos dotan de voz a los personajes femeninos que quedaron silenciados bajo el yugo simbólico y social de un sistema patriarcal que invisibilizaba la individualidad femenina bajo la categoría artificial y homogénea de “feminidad”. Una feminidad planteada por un sistema falocéntrico para satisfacer las necesidades y fantasías masculinas. Conocemos el mito troyano a través de las voces de los héroes homéricos, las calamidades del regreso de los héroes a Ítaca mediante la perspectiva de Odiseo, nos sumergimos en el reino de Camelot y la búsqueda del Grial bajo la percepción de los caballeros de la corte artúrica y nos adentramos en la historia de Medusa bajo el prisma de Perseo. Pero, ¿qué tendrían que decir los personajes femeninos de los mitos si les cedemos el papel de narradores? La subversión de los mitos permite adentrarnos en un mundo mitológico en el que las mujeres regresan a una Ítaca tradicionalmente dominada por la primacía del androcentrismo; un mundo en el que las heroínas habían permanecido silenciadas en su propio hogar. Odiseo retornó a Ítaca pero Penélope nunca pudo salir de ella.

En esta línea revisionista, Marion Zimmer Bradley reescribe el mito artúrico en la novela *Las nieblas de Avalón* (1979) situando a Morgana como la narradora de una mitología que, tradicionalmente la había condenado al ostracismo, la hechicería y el oscurantismo:

“Habla Morgana. En mi vida me han llamado de muchas maneras: hermana, amante, sacerdotisa, hechicera, reina. Ahora, ciertamente, soy hechicera, y acaso haya llegado el momento de que estas cosas se conozcan... Pero ésta es mi verdad; yo, Morgana, os la cuento. Morgana, la que en épocas más actuales se llamó Hada Morgana” (ZIMMER, 2000: 9).

Marion Zimmer rescata los personajes femeninos que habían quedado diluidos en el mito original para recrear un nuevo universo simbólico en el que las mujeres desempeñan un papel protagónico en el reino de Camelot. Lejos de permanecer cosificadas como cuerpos que concentran las aspiraciones masculinas, las mujeres logran escapar del paternalismo y la misoginia que rodea al amor cortés para erigirse como sujetos que viven y sienten libremente más allá de las imposiciones patriarcales. La perspectiva feminista que envuelve la reelaboración del mito transforma el punto de vista de la narración y traslada la acción hacia un universo simbólico en el que el culto a la Diosa Madre cede terreno ante el avance de la nueva religión cristiana; una religión que se perfila como la nueva ideología del sistema patriarcal ante un hipotético pasado matriarcal. La eterna lucha entre los bretones y los sajones se sitúa en un segundo plano ante la lucha ideológica que se impone en el ámbito simbólico:

“... creo que serán los cristianos quienes digan la última palabra, pues el mundo de las hadas se aleja sin pausa del mundo en el que impera Cristo. No

tengo nada contra Él, sino contra sus sacerdotes, que ven un demonio en la Gran Diosa y niegan que alguna vez tuviera poder en este mundo. A lo sumo, dicen que su poder procede de Satanás. O bien la visten con la túnica azul de la señora de Nazaret (que también, a su modo, tenía poder) y dicen que siempre fue virgen. Pero ¿qué puede saber una virgen de los pesares y tribulaciones de la humanidad? (ZIMMER, 2000: 9).

Las mujeres de Avalón que muestra Marion Zimmer Bradley son adoradoras de la Diosa Madre, concededoras de los misterios telúricos y custodias del culto lunar. Estos rasgos actualizan la histórica relación simbólica que se ha establecido entre las mujeres y la naturaleza. La imagen de la luna como un símbolo de fertilidad aparece en numerosas culturas mediterráneas. Las culturas orientales establecieron una asociación simbólica de la categoría de lo femenino con la capacidad regenerativa de la luna que algunos autores enmarcan dentro de una red más general de simbolismo femenino (ELÍADE, 2005: 163). Esta relación intrínseca entre los ciclos lunares y la fertilidad de la tierra, y por extensión la fertilidad femenina, puede ser encuadrada en un proceso cultural de sacralización de la naturaleza que ensalza la capacidad engendradora y dadora de vida de la Diosa Madre. Frente a estos cultos femeninos el cristianismo se perfila como un instrumento patriarcal que encorseta la libertad de las mujeres tras los muros conventuales. La autora establece una relación simbólica entre el declive de los cultos paganos y la descomposición del reino artúrico.

El marcado carácter sexual de los cultos paganos de Avalón sexualizan los personajes femeninos, en contraste con el carácter asexual de las mujeres en el mito original. El mito artúrico medieval muestra una visión androcéntrica del mito y los personajes femeninos, de acuerdo a la perspectiva patriarcal de la narración, son sexualmente pasivos. Sin embargo, en *Las nieblas de Avalón* las mujeres evidencian una relación natural con su propia sexualidad y su vida. En este nuevo contexto de sexualidad, es especialmente interesante la relación incestuosa que surge entre Morgana y Arturo y el triángulo sexual que surge entre Ginebra, Arturo y Lanzarote. En la reescritura del mito, la sexualidad femenina no se diluye bajo el ritmo narrativo impuesto por las aventuras de los caballeros de la corte, sino que adquiere un protagonismo esencial en el que de nuevo el simbolismo adquiere una importancia vital. La imagen del ciervo, símbolo cristiano de espiritualidad, que en el mito primario aparece eventualmente ante los caballeros de la Tabla Redonda, adquiere un nuevo significado en *Las nieblas de Avalón* al ser la imagen que caracteriza a Arturo investido como “macho-rey” en los rituales sexuales de Beltane. Marion Zimmer Bradley transforma el simbolismo cristiano del mito para situarlo al servicio de la visión pagana y feminista de *Las nieblas de Avalón* cuya crítica al carácter androcéntrico del mito queda encarnada en las sacerdotisas de Avalón:

“Se quedó acostada allí, rodeada por la vida de la tierra; tenía la sensación de expandirse, de llenar toda la cueva. Por encima de ella, la gran figura de yeso, hombre o ciervo, marchaba con el falo erecto. La luna invisible de fuera le llenó el cuerpo de luz, en tanto la Diosa corría en su interior, cuerpo

y alma... a la luz de los fuegos fecundos, hombres y mujeres se unían atraídos por las corrientes palpitantes de la vida... Ha llegado el momento de que la Diosa de la bienvenida al Astado” (ZIMMER, 2000: 188).

La pugna entre el sistema androcéntrico y las identidades femeninas se evidencia en las relaciones que mantienen los personajes femeninos con los héroes del mito. Las sacerdotisas de Avalón se erigen como el alter ego del Merlín artúrico. Merlín adquiere una posición secundaria en *Las nieblas de Avalón* y sus capacidades proféticas y protectoras recaen en la Dama del Lago y Morgana. Morgana se despoja del halo maléfico que la caracterizaba en el mito falocéntrico y se erige como una mujer fuerte y temperamental alejada de la demonización a la que fue sometida en el mito primario. Y Ginebra, que en el mito clásico quedaba oscurecida por las figuras de Arturo y Lanzarote, sin posibilidad de desarrollar una identidad propia, emerge como una mujer que se debate entre la fidelidad a sus creencias religiosas cristianas y la fascinación por las artes mágicas de Avalón que podrían devolverle la fertilidad. Ambos personajes femeninos adquieren una mayor relevancia en la reelaboración del mito y están dotados de una experiencia y una necesidad vital propia. Adquieren una complejidad que evidencia la multiplicidad de identidades femeninas cuando las mujeres se despojan de las estrategias de dominación del sistema patriarcal. Tienen un presente, un pasado y luchan por forjarse un futuro frente al avance de un sistema patriarcal representado por la expansión del cristianismo.

En la misma línea, Margaret Atwood reescribe el mito de Penélope en la novela *Penélope y las doce criadas* (2005). Atwood ya había rescatado del pasado mítico a Elena de Troya en su poema *Elena de Troya baila sobre la barra de un bar*, en el que desde una mirada feminista desmitifica el personaje al convertir a Elena en bailarina de striptease. En *Penélope y las doce criadas* la autora reelabora uno de los episodios de la Odisea que constituye el paradigma de la violencia patriarcal sobre las mujeres y las relaciones de dominio y subordinación. El canto XXII de la Odisea recrea la violenta reacción de Odiseo al regresar a Ítaca y comprobar que su hogar se ha convertido en un nido de pretendientes que intentan apoderarse de sus riquezas y de su más preciada “posesión”, Penélope. En un despliegue de masculinidad, la violencia se erige como un rasgo inherente a la categoría de lo masculino, Odiseo acaba con la vida de los pretendientes y ordena a su hijo Telémaco la ejecución de las doce criadas de Penélope acusadas de haber mantenido relaciones con los eternos pretendientes. Obviando la orden paterna de acuchillarlas por la espalda, Telémaco las ahorcó en fila hasta morir. El trágico episodio está narrado desde el punto de vista de Odiseo y las doce criadas se perfilan como sombras que no tienen nada que decir, que no padecen, que aceptan trágicamente su destino. Pero, ¿qué dirían Penélope y las doce criadas si el mito les hubiera dado voz?

Margaret Atwood sitúa el episodio homérico en las voces de las protagonistas y sitúa a los lectores ante una nueva óptica. La reescritura del mito muestra a una Penélope que, desde la oscuridad de la muerte, se cuestiona los cauces entre los

que se desarrolló su vida y la escasa capacidad de elección que determinó su destino: “Ahora que estoy muerta lo sé todo... me he enterado de algunas cosas que preferiría no saber” (ATWOOD, 2005: 19). Penélope advierte a las mujeres del peligro de ser cosificadas en modelos de feminidad y de la manipulación que realiza el patriarcado acerca de lo que debe ser y sentir una mujer.

“¿Y en qué me convertí cuando ganó terreno la versión oficial? En una leyenda edificante. En un palo con el que pegar a otras mujeres. ¿Por qué no podían ellas ser tan consideradas, tan dignas de confianza, tan sacrificadas como yo? Esa fue la interpretación que eligieron los rapsodas, los recitadores de historias. “No sigáis mi ejemplo”, me gustaría gritaros al oído. ¡Sí, a vosotras! Pero cuando intento gritar, parezco una lechuza” (ATWOOD, 2005: 20).

La voz de Penélope deconstruye el mito homérico y reescribe la historia de amor con Odiseo como una estrategia familiar pactada por y entre los hombres del linaje familiar. La conversión de Penélope en un objeto de intercambio al servicio de los intereses familiares ofrece una nueva perspectiva del mito que había quedado sumergida bajo la individualidad del héroe: “De modo que me entregaron a Odiseo, como si fuera un paquete de carne. Un paquete de carne con un bonito envoltorio, claro. Una especie de morcilla dorada” (ATWOOD, 2005: 53).

Pero es en el trágico destino de las doce criadas donde Penélope adopta una actitud claramente beligerante con la política falocéntrica de los héroes homéricos. Penélope y las doce criadas expresan su interpretación de los hechos en un juicio moderno, en el que el abogado defensor de Odiseo intenta eximir a su cliente de toda culpa, alegando que actuó en defensa propia ante los desmanes de las criadas y los pretendientes de Penélope. La declaración de Penélope es demoledora al señalar el sentido de la propiedad que tienen los maridos sobre sus mujeres y, por extensión, sobre sus criadas, como la causa de la ira de Odiseo.

“Yo las conocía bien, señorita. Les tenía cariño. A algunas podría decirse que las había criado yo misma. Eran como las hijas que no había tenido (empieza a llorar). ¡Sentía tanta lástima por ellas! Pero a casi todas las criadas las violaban, tarde o temprano; eso era un hecho deplorable, pero habitual en la vida en palacio. Para Odiseo lo que obró en contra de ellas no fue que las hubieran violado, sino que las hubieran violado sin su permiso... sin el permiso de su amo, señorita” (ATWOOD, 2005: 170).

Al igual que Marion Zimmer Bradley, la escritora Margaret Atwood establece, en boca de las doce criadas, una relación simbólica entre las reelaboraciones de los mitos clásicos y la exaltación de un culto lunar vinculado a un supuesto pasado matriarcal. Las agresiones de los héroes homéricos y de los caballeros de Camelot se reinterpretan como un intento de aplastar la visibilidad de las mujeres mediante la deslegitimación de cultos paganos relacionados con la fertilidad de la tierra:

“Así pues, posiblemente nuestra violación y posterior ahorcamiento representa el derrocamiento de un culto lunar transmitido por vía matrilineal por parte

de un grupo de bárbaros usurpadores patriarcales adoradores de un dios padre. Su cabecilla, que evidentemente era Odiseo, habría reclamado la realeza casándose con la suma sacerdotisa de nuestro culto, es decir, con Penélope –simbolizada como la encarnación de Artemisa–” (ATWOOD, 2005: 155).

La perspectiva de Penélope acerca del pretendido fin del patriarcado no puede ser optimista a tenor de las sucesivas “reencarnaciones de Odiseo” a lo largo de la historia. La herencia de Odiseo, el legado de la cultura falocéntrica y las estrategias de dominación que mantiene el sistema patriarcal están lejos de llegar a su fin: “Ha sido un general francés, un invasor mongol, un magnate americano, un cazador de cabezas en Borneo. Ha sido estrella de cine, inventor, publicista” (ATWOOD, 2005: 177).

Con la misma intencionalidad, Crista Wolf reescribe dos mitos clásicos cediendo el protagonismo a dos heroínas que padecieron las iras de los dioses: *Medea* (1996) y *Cassandra* (1983). Aunque ambas novelas merecen un estudio pormenorizado, me voy a centrar exclusivamente en el análisis de *Medea* por la influencia que ha ejercido este personaje en la imaginería patriarcal y su utilización como símbolo de la irracionalidad femenina. Wolf reescribe el mito de Eurípides cediendo a Medea el don de la palabra. La historia de amor entre Jasón y Medea se traslada a un segundo plano y el lector se encuentra cara a cara con una Medea que, más allá de las aventuras heroicas de Jasón y su traición, revela su verdad. Medea, al igual que Penélope y Morgana, es víctima de las alianzas y estrategias familiares que utilizan a las mujeres como moneda de cambio y, frente a la Medea irracional, pasional y vengativa de Eurípides, encarnación de la mujer como naturaleza, Wolf muestra una Medea reflexiva que decide no formar parte de las intrigas políticas palaciegas. Y esta es la verdad que Eurípides ocultó: la imagen de una Medea “racional” que rechaza un sistema patriarcal asentado sobre la violencia, la guerra y la muerte como forma de perpetuar su poder.

La actitud de Medea se erige como la causante de su trágico final. Frente a la versión de Eurípides, que incide en la traición de Jasón, como el elemento desencadenante de la locura que lleva a Medea a acabar con la vida de sus propios hijos, Wolf convierte a Medea en una víctima del sistema patriarcal. Exiliada voluntariamente de su patria tras el asesinato de su hermano Apsirto a manos de su propio padre por motivos políticos, Medea se instala con Jasón en Corinto, ciudad decadente y sumergida en conflictos dinásticos, donde debe hacer frente a una doble discriminación por su condición de mujer y extranjera. Las rivalidades políticas y la negativa del rey Creonte a la instauración de una dinastía femenina personificada en la joven Ifínoe, sitúan a Medea como el chivo expiatorio de una realeza en decadencia. La oposición patriarcal a la posibilidad de que la realeza se transmita por línea materna es esgrimida por Wolf como una muestra de las continuas afrentas a las que debe hacer frente el poder femenino. Las reelaboraciones posmodernistas de los mitos clásicos insisten en el conflicto simbólico que enfrenta al patriarcado con las viejas cultos femeninos de las religiones paganas y con la emer-

gencia de linajes reales femeninos; unas pugnas ideológicas que aparecen silenciadas en los mitos clásicos elaborados por y para los hombres.

El rechazo al poder femenino y la aceptación ciega del pueblo de Corinto de la dominación patriarcal son los factores que desencadenan la tragedia de Medea. La repulsa de Medea ante el asesinato de Ifínoe y la complicidad de la ciudad al sepultar la muerte de la joven, convierten a Medea en el chivo expiatorio sobre el que verter la vulneración del tabú: el tabú del poder femenino simbolizado en el cuerpo de Ifínoe. Wolf nos muestra a una Medea que no es rechazada por haber matado a sus hijos sino por rechazar y denunciar públicamente las estrategias de dominación androcéntrica:

“Reparar en Ifínoe y las mujeres que seguían la esperanza de un nuevo dominio femenino... porque quien sabía leer los signos de los tiempos podía ver que, entre luchas y atrocidades, se formaban por todas partes Estados a los que, sencillamente, una Corinto gobernada por mujeres al estilo antiguo resultaba inapropiado” (WOLF, 1998: 118).

Y el pago que debe hacer Medea por la revelación del tabú, es la muerte de sus propios hijos. Medea ya no se presenta como una infanticida sino como una madre que debe ver y vivir la muerte de sus hijos a manos de un pueblo encolerizado y adoctrinado en el sistema patriarcal:

“Y, al parecer, los corintios no han terminado aún conmigo. ¿Qué dicen? Que yo, Medea, he matado a mis hijos. Que yo, Medea, quise vengarme del infiel Jasón. Quién lo creerá, me preguntó. Arinna dice: Todos ¿También Jasón? Él no tiene nada que decir... Así son las cosas. En eso acaba todo. Se ocupan de que también las generaciones venideras me llamen infanticida. Sin embargo, qué será eso comparado con los horrores que entretanto habrán conocido. Porque no aprenderemos nunca” (WOLF, 1998: 220).

La voz de Medea quedó silenciada en los mitos clásicos y Crista Wolf ofrece a Medea un lugar en el imaginario mítico para mostrarse fuera de todo sesgo patriarcal. La reflexión con la que Medea pone punto y final a la novela de Wolf parece tener respuesta: “Adónde ir. ¿Es imaginable un mundo, una época en que encuentre mi lugar? No hay nadie a quien poder preguntárselo. Ésa es la respuesta” (WOLF, 1998: 220).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las reelaboraciones feministas de los mitos androcéntricos evidencian que la sociedad del logos no puede edificarse sobre un conocimiento falocéntrico. El desarrollo de las identidades individuales de las mujeres y la creciente presencia femenina en la esfera pública conllevan necesariamente un cuestionamiento crítico de

las representaciones e iconos clásicos de feminidad ideados, por y para los hombres. La autoría femenina en la creación de capital simbólico permite acercarnos a nuevas formas de vivir, ser y sentirse mujer desde un punto de vista femenino muy alejado de los modelos androcéntricos que adoctrinaban a las mujeres en los roles patriarcales. El desarrollo de la subjetividad femenina camina junto a la subversión de los mitos porque sólo a través de la subversión de las fantasías, roles, sexualidad y géneros androcéntricos las mujeres podrán forjar un espacio propio en las sociedades del siglo XXI.

BIBLIOGRAFIA

- ATWOOD, Margaret (2005): *Penélope y las doce criadas*, Barcelona, Salamandra.
- BARTHES, Roland (1997): *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BORDEAU, Pierre (2005): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CASANOVA, Eudaldo y LARUMBE, M^a Ángeles (2005): *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CEREZO, Marta (2007): *Complicidad del discurso literario en la normalización de la violencia de género*, "Cultura y violencia de género", Concha, M^a Á. de la coord.
- CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos.
- ELIADE, Mircea (2005): *Tratado de historia de las religiones*, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (1998): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1979): *La cabeza de Medusa*, "Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y Análisis del yo", Buenos Aires, Amorrortu.
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (1998): *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos.
- HERNANDO, A. (2009): *Género y sexo. Mujeres, identidad y modernidad*, "Claves de razón práctica", 188, 64-71.
- KLAPPER, Claude (1980): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- LÉVI STRAUSS, Claude (1983): *Las estructuras elementales de parentesco*, México, Paidós.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1973): *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Universitaria.
- OSTRIKER, A (1986): *The Thieves of Language. Woman Poets and Revisionist Mythmaking*, "Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century", Wood Middlebrook, D. y Yalom, M. eds., University of Michigan Press, 255.
- PINTOS, M^a LUZ (2003): *Cuerpo de mujer y violencia simbólica: una realidad universal*, "El cuerpo. Perspectivas filosóficas", Rivera, J. y López, M^a C. coords., Madrid, Colección Estudios de la UNED, 291-318.
- RICH, Adrienne (1980): *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, "Signs. Journal of Women in Culture and Society", 5, 4, 631-660.

- RICHLIN (1992): *Reading Ovid's Rapes*, "Pornography and Representation in Greece and Rome", New York and Oxford, Oxford University Press, 158-179.
- SARTRE, Jean Paul (1989): *El ser y la nada*, Madrid, Alianza Universidad.
- WOLF, Crista (1998): *Medea*, Madrid, Debate.
- WOOLF, Virginia (1980): *Tres guineas*, Barcelona, Lumen.
- ZIMMER, Marion (2000): *Las nieblas de Avalón*, Barcelona, Salamandra.
- ZITA, Jacqueline (1981): *Historical Amnesia and the Lesbian Continuum*, "Signs. Journal of Women in Culture and Society", 7, 1, 172-187.